المجلس الأعلى للثقافة

إشكالية المنهج

فى النقد المسرحى العربى

الدكتور/ عبد الرحمن بن زيدان



المجلس الأعلى للثقافة

إشكالية المنهج
فى النقد المسرحى العربى

الدكتور عبدالرحمن بن زيدان



١٩٩٥

إهـداء

إلى روح والدى الذى قال لى إقرأ

إلى أمى رمز الصبر.

إلى التى استمد منها بقائى فى بعدها وفى قربها فى سعادتها وفى شقائها

إلى إخوتى...

إلى زوجى...

إلى مونية وياسر وسهيل

إلى كل الأصدقاء...

أهدى هذا العمل وفاء للحظات الحب التى تجمعنا .

مقدمة

عندما عزمنا الكتابة والبحث في موضوع النقد المسرحي، لمتابعة أسئلته وقضاياه، وإشكالاته، كانت هذا العزيمة تتوزع بين تعدد مستويات خطاب هذا النقد، وكانت تتهيب من اقتحام مجالاته التي تغرى بالدخول إلى مسكوت ومضمون هذا النقد. إنه تهيب كان يمليه حضورنا ومساهمتنا في التراكم النقدى المسرحي العربي، وكانت، تمليه – كذلك – طبيعة البحث الأكاديمي وما يضعه من شروط، ومقاييس صارمة، وما يحدده من مقاييس تضبط الخطوات، وتعيّن مسالك البحث وقنواته، وترصد الأطروحة التي تقدم أطروحتها، ورؤيتها وفق منظور واضح يدافع عن اختيار الموضوع من بداية الاختيار، إلى خلاصات ونتائج هذا الاختيار.

لقد تتبعنا مسار النقد المسرحي العربي من بداياته إلى الآن، وتعرفنا على تنويعاته، وخلفياته ومراميه، وعاينّا ملتبس خطابه، وعايشنا مجموعة من النقاد المسرحيين العرب الذين بصموا مسار هذا النقد بعطاءاتهم، وأسئلتهم، فمنحوا لهذا النقد محتمله وممكنه من خلال تفكيك كل الأجوبة الرائجة من خلال نقد سلطة النموذج الكائن، وهدم المقولات الثابتة التي أسست سلطتها على الخطاب النقدى بهدف توجيهه، وجعله تابعا للجواب القائم، وخاضعا للسهولة التي تشد إلى الخلف أكثر ما تحفز على أقتحام مغامرة المستقبل بتجاوز الآن وما بعد الآن.

تتبعنا لمسار هذا النقد جعلنا نحس بالفراغات والالتباس في المصطلح والخلل في المنهج أكثر ما جعلنا نلمس الامتلاء، وجعلنا – كذلك – نقف على اهتزاز الخطاب النقدى

المسرحي في هذه الفراغات، وهو اهتزاز يعود في أساسه إلى طبيعة الممارسة النقدية من بداية تكونها إلى الآن، أي من بداية الممارسة المسرحية العربية إلى هذه اللحظة التي تحقق فيها تراكم هام يبحث عن نوعه وعمقه وجودته، تراكم فيه نصوص نقدية حفزتنا على قراءتها، والعودة إليها لسبر أغوار وجودها بهدف التعرف على أهم خصوصياتها، سواء تعلق الأمر بعلاقتها الضدية أو المتصالحة مع تراثنا الموروث، أو تعلق الأمر بعلاقتها مع الغرب، أو في القطعية التي تريد أن تملأ هذا الفراغ بامتلاء نابع من الأسئلة، والاجتهاد، والانفتاح على المناهج، وإضافة ما هو نوعي عوض إعادة كتابة ما كتب، وتكرار ما وضع من قبل، ونقل ما ترجم دون استيعاب أو تمثل حقيقي لدلالاته ومفاهيمه.لقد حفزتنا مقاربتنا، وقراءاتنا الكثيرة لما كتب في مجال النقد المسرحي العالمي ـ عامة ـ والعربي خاصة، أن نخرج بمجموعة من الأسئلة الجوهرية التي بدونها ما كنا نحدد إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، وبدونها ما كنا وضعنا هذا النقد في إطاره الصحيح، وبدونها ما كنا نستطيع أن نتحرك في رحابه الرؤيا، وفي اتساع العبارة فيها، لندخل أرخبيلها المدهش، ونقوم بعمليات حفرية، نستخرج بها أهم ما في الكتابة وهو السؤال، ونستخرج من السؤال آفاقه المنفتحة على أسئلة أخرى تنطلق من الواقع الثقافي العربي، لتعود إليه، بعد أن تكون قد ربطت، بين كل مكونات الثقافة في بعديها الابداعي والاتباعي، وبعد أن تكون قد منحت لوجودها نبض الحياة المستمد من التفاعل الايجابي بين عناصر هذه الثقافة ومن بينها المسرح، وثقافة المشاهدة، وجمالية قراءة المسرح.

إن واقعا بهذه الصورة يحمل كلاما جميلا يُتحدث عنه بهذا الكلام، وغالبا ما يظهر هذا الواقع هادئا، منسجما، ومتلاحم العناصر، يغري بالكتابة عن هدوئه وسكونه، وظاهره. لكن هذا الاغراء سرعان ما يفقد بريقه عندما يواجه بالاسئلة التي ترصد إشكالاته، فتتولد متعة غير متعة الثبات الذي يحكم التحول، إنها المتعة الحقيقية التي تغامر في مدهش إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي لتكتب في موضوع تتناقض فيه المتناقضات، وتتصارع فيه الخطابات، وتتباين فيه أدوات الفهم والتفسير للظاهرة المسرحية العربية، وفيه تطل مواقف النقاد والنقدة بكتابات تريد أن تتحدث عن قضايا المنهج والقراءة، وتتكلم عن مسألة المصطلح في النقد المسرحي العربي، وتسعى في نهاية المطاف تقديم صورة مشرقة لظاهر لا يدل على باطن الاشكالية، أو تقدم باطنا هو الجوهر الذي يراد له أن يكون مغلفا بلباس لا يدل على حقيقته.

الباطن بين الباطن والظاهر فى تجربة النقد المسرحى العربى، كانت مسألة التوتر هى جوهر إشكالية المنهج النقدى فى هذا النقد، إنها المسألة التى حفزتنا على رصد هذه المسألة للتعرف على حركيتها القائمة ـ بإستمرار ـ على البناء والهدم، على النظر فى كينونتها، وعلى إعادة النظر فى الموجود، والبحث فيها عن المفقود، وهوما انخرط فيه النقاد العرب من مختلف الاجيال والاحقاب والانتماءات.

من هذه العوامل والقناعات، ومن هذه الرؤيا الأولية للأطروحة ، حاولنا الأجابة بالاسئلة عن وضعية النقد المسرحى العربى، وعملنا على بلورة أطروحاتنا فى النقد المسرحى داخل عمل أكاديمى، منطلقين فى ذلك من العام للوصول إلى الخاص، ومن المجرد إلى المحدد فوضعنا كل أدوات القراءة الممكنة للكشف عما يعتمل فى هذا النقد من مخاضات جلها يتم بالولادات القيصرية ليدعى العلمية والانتماء إلى حركة النقد المسرحى، أما بعضنا يتم بالولادات الطبيعية النادرة التى قدمت تنظيرات للمسرح العربى اتخذنا منها موضوع رسالتنا لنيل دبلوم الدراسات العليا، فكان موضعها «قضايا التنظير فى المسرح العربى من البداية إلى الامتداد» . إلا أن مشروعا كهذا لم يكتمل – عندنا – بالشكل الذى يقنعنا بتحقيق ما كنا نطمح إليه من نتائج، فرغم قراءتنا المتأنية والهادئة لبيانات المسرح العربى مؤتلفها ومختلفها، مجددها ومقلدها، ظلت هناك مجموعة من الأسئلة معلقة أجلنا الإجابة عنها، وارجأنا الخوض فى غمار أسرارها أو المسكوت فيها، وهوما احتفظنا به إلى لحظة تسجيل هذه الأطروحة.

وخروجا من كل يقين مطلق بامتلاك الحقيقة المطلقة، عدنا إلى تلك الأسئلة، وأخرجناها من أفقها المؤجل، وحررناها من أفق الانتظار الذى تهيبنا اقتحام مجالاته، فوضعنا الاسئلة التالية:

* النقد المسرحى العربى كائن أم غير كائن؟

* إذا كان موجودا ما أدواته ومامصطلحاته وما مناهجه؟

* إذا لم يكن موجودا ما أسباب ذلك؟

* لماذا تمثل قراءة المضمون أساس الخطاب النقدى المسرحى العربى؟

* لماذا تهمش أو تغفل جميع العناصر المكونة للعرض؟

هذه الاسئلة ـ وغيرها ـ تحكمت فى اختيار موضوع هذه الاطروحة، وهى أسئلة كانت وراء تبنينا وجهة نظر خاصة، كانت تنطلق من المناهج التى كانت تمليها طبيعة الاشكالات التى نحن بصدد تفكيك إوالياتها، وطرق اشتعال متناقضاتها.

لقد كانت وجهة النظر عندنا ـ فى كل خطوات البحث والتقصى ـ تتأسس على نقد النقد، وعلى الاختلاف، حيث كانت ترسم آفاقها وحدودها من خلال إنتاج المعرفة المستفيدة من جل المناهج النقدية التى لم نسقطها على موضوع الأطروحة، لكنها كانت مناهج نابعة من طبيعة وخصوصيات كل قضية من القضايا التى بنينا بها كل الأطروحة، فكانت الاستفادة من التاريخ ،من الفكر الفلسفى، ومن المدارس والتيارات المسرحية، والمناهج النقدية، وهوما ظهر جليا فى تقسيم الأطروحة إلى بابين أساسيين، كل باب يحتوى على ثلاثة فصول، وختما كل هذا بخلاصات قدمنا فيها راهن النقد المسرحى العربى وآفاقه المحتملة.

ـ ماذا ـ إذن ـ قدمت هذه الابواب والفصول؟

ـ ما هى أهم الاسئلة، وأهم القراءات التى تناولنا بها مكونات النقد المسرحى العربى فى إطاره العام، وفى إطاره الخاص؟

لقد حددنا خطواتنا فى الفصل الأول من الباب الأول بالحديث عن النقد العربى وكيف أن النقاد العرب يطمحون الانتقال من تأسيس عقلية عربية إلى إيجاد عقلانية عربية. لقد حاولنا وضع الإطار العام الذى يتحرك فيه النقد المسرحى العربى وذلك من خلال آراء النقاد العرب، وهم يبحثون فى مسألة غياب النقد الأدبى ـ بمفهومه الغربى ـ ودأبهم الحثيث على تأسيس قراءة نقدية لها أدواتها ومناهجها لملء الفراغ الذى كان مهيمنا على الحركة النقدية العربية بعد عصر النهضة، ورصد أهم أسباب هذا الغياب لطرح إشكاليات النقد الأدبى العربى طرحا سليما لتعديل التساؤلات التقليدية وتغييرها بأسئلة أخرى جديدة. وعمقا وهو: «كيف نؤسس منهجية جديدة؟

بكل تأكيد وجد حديثنا عن هذه الاشكالية، فرقا كبيرا بين الكائن والممكن، بين الموجود والمحتمل بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل» ذلك أن جل النقاد العرب يضعون النقد الأدبى ـ عامة ـ والمسرحى خاصة ضمن مكونات المجتمع العربى:

لأنه نقد محكوم بالسيرورة الثقافية للمجتمع الذى يتحرك فيه، وأنه جزء لا يتجزأ من نشأة الفكر العام، أو جزء من الوضع الثقافي فى مجتمع نتاج النقد فيه إبداع غير ناجز، أو غير معترف به على الأطلاق وأنه مشروط بحالات التكون الجديد لهذا النقد المبحوث عنه، والنقد كما هو سائد وموروث.

هذه الوضعية كما يقدمها النقاد العرب تعطينا وجهات نظر متباينة حول الوجود الذى يوجد فيه هذا النقد، كما تقدم لنا العوامل المعيقة لتأسيس هذا النقد تأسيسا سليما. من هذه العوامل: ـ «الغياب المطلق للمناهج النقدية المستقاة من العلوم الانسانية.

ـ سيطرة المناهج التقليدية حتى فى قراءة النص الدرامى والروائى.

ـ إن تراث العرب هو تراث الموروث الشعرى المعتمد على دراسة اللغة ومشتقاتها: البلاغة، العروض المعانى. ـ أن النقد الكائن يستحضر ـ دائما ـ أصله الذى كانه وجمله معه، فهو لا يريد أن يقطع صلته بنشأته التى هى البداية».

انطلاقا من هذه العوامل المعيقة، ناقشنا آراء النقاد العرب فى هذه العوامل، وكشفنا كيف أن النقد السائد فى هويته الموجودة موزع بين الانتقائية ـ من جهة ـ والتحديث السطحى من جهة ثانية. وموزع بين غياب النص الابداعى الجديد، وبين تأسيس نظرية للتحرر من هذه الانتقائية. هذا جعلنا نطرح قضية هامة حول وضعية النقد فى المجتمع العربى هى كالتالى «النقد فى المجتمع العربى إما أن يكون أولا يكون». يرى جل النقاد العرب صعوبة تحقيق وجود حقيقى لهذا النقد، لأن الصعوبة مرتبطة بطبيعة المجتمع العربى بمناخاته السائدة، وشكل المؤسسات التى تمثل بهيمنتها معيقا حقيقيا يحول دون انجاز مهام هذا النقد. وتتمظهر صورة ذلك فى تغييب «الحرية» : «حرية القول» و «الفعل» و«الاختلاف» ، ومحاصرة الابداعية العربية بشتى ألوان الترغيب أو الترهيب. وهو ما طرح حوله الأسئله التاليه:

ـ «هل نقد البنى الاجتماعية الراهنة ودراستها مقبول أم مرفوض؟

ـ هل نقد السلطة السياسية – الاقتصادية ـ الثقافية ونقد الدولة مسموح به أم ممنوع؟

ـ أين جهد الفهم العربى للطروحات العالمية؟ وكيف يمكن اختيار الأعمال الصانعة للفكر العالمى بوعى وحيطة؟

إن توفر المناخ الديمقراطى له ايجابياته وانعكاساته القوية والمؤثرة فى ازدهار النقد، وتعميق وجوده بالنقاش والبحث عن إيجاد صيغ قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحوار

والانتاج وطرح الاسئلة بحرية حتى لا يبقى الرأى الواحد، والنظرة الاحادية مهيمنة على سيرورة العمل الثقافى العربى. إن هذا يتطلب تأسيس عقلانية عربية متجددة. لكن هل هذا فعلا ما يعوز الممارسة النقدية العربية؟ بل وكيف تتأسس هذه العقلانية؟

إذا كان الفكر يعيش أزمة، فإن النقد ـ ذاته ـ فى أزمة، وكثيرة هى الكتابات التى أردات أن تختصر غياب النقد فى غياب العلاقة بينه وبين الفكر، بل وأن تجعل الغياب ناطقا بالسؤال التالى: «لماذا لم يولد النقد العربى الحديث؟.

إن الغياب أزمة، وأزمة الغياب ـ التى وقفنا عندها ـ هى أن الوطن العربى لم يبلغ بعد حد الوعى بها، وبالتالى التعبير عنها. فهل هذا راجع إلى أنه لم يدخل ـ بعد زمن العقلانية؟ أم أنه راجع ـ بالأساس ـ إلى أن الحادث الحضارى الحاسم لم يتحقق بعد؟

من هذه الأسئلة، ومن الاجابات عنها، تناولنا نقاش النقاد العرب فى موضوع البحث عن مشروع نظرية عربية للنقد الأدبى، على اعتبار أن النقد قراءة مفتوحة، وأن علاقته بموضوعه ليست تفاضلية، أو هى حرب مواقع، وإنما هو حوار بين هذه المواقع، وكل تفاعل مع المناهج النقدية يجب أن يتم برؤية واضحة تمتلك مشروعية التفاعل مع النقد الحديث، وتتمثل نظرية الاجناس الأدبية كماهى مطروحة فى النقد الحديث.

إن البحث عن نظرية نقدية عربية مغلقة تنفى الحوار والتفاعل مسألة فيها نظر، خصوصا إذا كانت الزاوية التى ينظر منها إلى هذه المسألة محركة بخلفيات تدعو إلى الانغلاق والتقوقع، وهذا ما دحضناه بالعوامل التالية:

ـ صعوبة وعسر التوصل إلى تحديد نهائى للمفاهيم النظرية فى حقل العلوم الانسانية.

ـ كون هذه المفاهيم مبنية ـ أصلا ـ على مبدإ تعددية المعنى ـ إن عدم التحديد يجعل من النظرية مجالا خصبا ومفتوحا على الحوار والاضافة، حيث تلتقى كل الابحاث الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفى وتطوير مسألة القراءة والنقد.

إذا كان النقد العربى فى وجوده يعيش اهتزازا واضحا فى تمثله للنظريات الأدبية والنقدية فإن هذا ينعكس على الانتاجية الأدبية كمّا وكيفا، وهو ماتناولناه فى محور: «الانتاجية: أية علاقة بالنتاج المحلى؟»...

فأبدينا ملاحظات العلاقة بالوطن العربى، هى أنه:

١ – مجتمع غير منتج، والانتاجية فيه هامشية.

٢ – أنه يتملك كل ما ينتجه الآخر/ الغرب.

٣ – وفى المجال الثقافى هناك الاستهلاك الثقافى العديم العلاقة بالنتاج المحلى وبالحاجات العميقة للمجتمع العربى.

ومن كل هذه الطروحات وصلنا إلى الحقيقة التالية: وهى أن من إشكاليات النقد العربى فى علاقته بالنتاج الغائب، هى درجة الانسجام الواهية بين ما يطرحه عدد كبير من النقاد – من سائر المشارب والاتجاهات – وبين الممارسة لديهم، ذلك أن الخطل يظهر واضحا فى ممارسة تنطوى على كثير من المطبات والهنات يمكن تعليل وجودها بضعف المنهجية، وضعف النقد التطبيقى، ووجود أدباء ونقاد وعدم وجود انتاجية. لقد تطرقنا فى هذا السياق إلى ثلاثة مواضيع هى كالتالى:

١ ـ النقد بين غياب المدارس النقدية وظهور الناقد.

٢ ـ النقد الأدبى العربى ومسألة استيعاب التجربة النقدية الغربية.

٣ ـ الوعى بالمنهج فى الممارسة النقدية العربية وأسس النهوض بالنقد الأدبى العربى.

إن ما يبرر وجود هذه المواضيع – أثناء كلامنا عن النقد الأدبى هو الاجابة عن الأسئلة التالية:

ـ لماذا استعارة المناهج الغربية؟

ـ لماذا تعريبها؟

ـ لماذا ينتصب التفاوت بين النقد الأدبى العربى والآخر الغربى؟

أما الفصل الثانى فعنوناه بـ «التجريب فى المسرح العربى ابداع أم اتباع؟ وفيه تحدثنا عن المسرح العربى كمشروع لم يكتمل وجوده بعد، لأن تجربته غير تامة الهيأة وأنه يعيش تناقضا واضحا بين بدايات التأسيس القائمة على استنبات النصوص الغربية واقتباسها، وبين إعادة التأسيس والبحث عن إمكانات تأصيل الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى.

إن أهم ما كان يميز هذه الكتابة هو طغيان الغنائية على الكتابة المسرحية، ومحدودية الفهم للدراما والدرامية وهيمنة السردية والحكى. والمناجاة فى النص، وذلك على حساب الحوارية كأساس تقوم عليه الكتابة للمسرح.

في إطار التجريب رصدنا مسألة الهوية العربية وكيف بدأت تأخذ مسارها الطبيعي في مجالها الحيوى عندما بدأت تتحدث عن إشكاليات لم تكن مألوفة من قبل الستينيات مثل:

- مسألة الوعى بالكتابة الدرامية.
- الاخراج المسرحي كيف يمكن ادراك قواعد اللعبة فيه؟
- قضايا تلقى الجمهور العربى لهذا الشكل الذى لم يألفه من قبل...

لقد انتقل المسرح العربى – كما لاحظنا – من يقين الجواب، أو الاجوبة الجاهزة، إلى الشك في الجواب، وذلك عندما بدأ يهتم بالبحث عن أفق جديد للكتابة الدرامية، وعندما بدأ يتعامل مع التراث المحلى والعالمى مستفيدا من الذاكرة الجمعية، ومن الأساطير والخرافات، والواقعين المحلى والدولى، ومستفيداً كذلك في تقنيات الكتابة للنص الدرامى أو للعرض مع توظيف التغريب، وتقنية المسرح داخل المسرح، وتكسير تراتبية الزمن وأشكال السرد، لقد عمل المسرحيون العرب على كسر الايهام المسرحي وتسييس المسرح، واعطائه جمالية خاصة في هذا التسييس، وهذا ما دفعهم إلى إعادة تأسيس هذا المسرح، وهوماً أفردنا له مبحثا سميناه بـ «المسرح العربى كينونة تحتاج إلى إعادة التأسيس»، وهو ما فتح الباب للمسرحيين العرب للتجريب في الكتابة بنوعيها الأدبى والركحى.

أما في الفصل الثالث فتناولنا هوية المسرح العربى بين الاقليمية والعالمية، وكيف أن الانتقال من الاقليمية إلى العالمية يتطلب توفر مجموعة من الشروط والاعتبارات التى بها تحضر الأسئلة الغائبة، فتعطى للانتاج رواجه وأبعاده الحقيقية، وهذا لا يتأتى إلا بخلق سياسة ثقافية حقيقية قائمة على توفير الدعم المادى، ومبينة على رؤيا واضحة للعالم، وعلى لغة مسرحية مشحونة بالتوتر والصراع والسؤال حول المثاقفة وما تحمله من خلفيات غير بريئة، وهذا ما بدأت معالمه تتأسس في كتابة النص المسرحي والابداع في الاخراج وفي الرواج الجديد ذى الملامح المغايرة لما كان سائدا من قبل.

هل النقد المسرحى العربى موجود ضمن إشكالية هذا التجريب وهذا الرواج أم لا؟

وهل له حضور واع بمسألة النتاج المسرحى العربى ورواجه أم لا؟

وهل هذه الاشكالات تسمح للنقد بممارسة مهامة وتقدم له إمكانات القراءة؟ لقد كانت هذه الأسئلة عتبة مررنا منها إلى الباب الثانى حيث انتقلنا من العام لنصل إلى الخاص أى إلى إشكالية النقد المسرحى العربى.

فى الفصل الأول المعنون بإشكالية المنهج والتخصص فى النقد المسرحى العربى، رصدنا الطبيعة الاشكالية للنقد المسرحى العربى، ذلك أن هذا النقد – شئنا أم أبينا – يبقى متحركا فى إطار التجريب، بل ومهما تمنهجنا نبقى فى منهج تجريبى، لأنه نقد يتعامل مع نصوص درامية أو عروض مسرحية سيمتها الأساس هى تجريبيتها. إلا أن قراءة هذا النقد – تبقى متميزة ـ فى أغلبها ـ بالتشتت المنهجى حيث ينتقل الناقد المسرحى من فكرة إلى أخرى، ومن مستوى إلى آخر دون وحدة فى الرؤيا، ودون خطوات واضحة المعالم لتتبع سيرورة وبناء النص المقروء، فيضيع الهدف المعرفى فى تضاعيف الحشو والخطابية التى اتسمت بها بدايات النقد المسرحى العربى الذى لم يستطع تجاوز الشروح والتعليقات والانشاء، والترجمات التى كانت سائدة فى الخطاب النقدى التقليدى، ولم يتمكن من تأسيس قواعد القراءة المدركة للطبيعة التركيبية فى المسرح لانه لم يواكب الحداثة العربية الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية.

لقد وضعنا قضية النقد المسرحى العربى ـ فى عجزة ـ ضمن إشكالية المتلقى الذى لم تكن له أصول فى تاريخ النقد الأدبى العربى كما أنه لم يكن له وجود واع بماهية التلقى وقوانيه فى تقبل المسرح والعرض المسرحى.

ومن الأمثلة التى أوردناها عن الفراغ المعرفى فى النقد المسرحى العربى مسألة النقد وبدايات التجربة المسرحية العربية، حيث أن هذا النقد كان مكتوبا بأقلام نقاد الأدب والصحفيين، وأنه نقد كانت تحكمه سلطة السياسى وهاجس النهضة ولاصلاح الاجتماعى لأنه يركز على مضمون المسرحية ووظيفتها أكثر من التركيز على المستويات الأخرى المكونة للعملية المسرحية. إلا أنه ومع الانفتاح على المناهج الغربية انتقلنا إلى الحديث عن إشكالية النقد المسرحى العربى أمام هذه المناهج وخصوصا عندما تعرف المسرحيون العرب على برتولد بريشت، وبيراندللو، وستانسلافسكى، وجون بول سارتر، والبيركا مو، ومايرخولد وغرتوفسكى وبيترفايس. إلا أن هذا الانفتاح لم يكن بالعمق الذى يمكنه أن يحدث تغييرا جذريا فى الممارسة المسرحية رغم استفادتها من التجارب المسرحية الغربية، ولم يكن ـ كذلك ـ بالشكل الذى يحدث قفزة نوعية فى شكل القراءة.

ومما استرعى انتباهنا فى إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى هو اتكاؤه على جميع المناهج النقدية التى استخدمت لتحليل وقراءة المسرح العربى. إلا أن هذا النقد كان يقع فى بعض السلبيات منها:

١ ـ أنه فى ذاكرته يظل محافظا على الموروث الجمالى لتنظيم العرض كتمظهر مسرحى فى التجربة الغربية.

٢ ـ أنه يمارس عنفا قاسيا على النص عندما يريد تحقيق إحساس حقيقى بوجود تجانس بين الموقع الاشكالى للمسرح والوجود المتناقض للنقد».

إن دراسة التجربة النقدية من البدايات إلى الآن توضح هذه الاشكالية بين المناهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعى المسرحى وبين الوعى النقدى، وتظهر لنا كيف انتشرت المناهج النقدية المختلفة مما كان له نتائج هامة على تطوير الحس النقدى لدى الناقد المسرحى العربى، فأصبحت قراءته ثمرة من ثمرات الوظيفة الاستكشافية لهذه المناهج التى لم تعد تعاملا لغويا مع النص بل تعاملا ايديولوجيا تطرح نظرياتها الأدبية والفنية طبقا لمفاهيمها وقناعاتها.

هذه الدراسة أحالتنا على النقد المسرحى العربى وقضية المنهج أى على وجوده الموزع بين واقعين متضاربين هما:

١ ـ واقع نقدى عربى خال من سحر المنهج.

٢ ـ واقع غربى ثرى بمناهج متنوعة الأسس والمشارب.

أمام هذا التوزع بين غياب المنهج ـ أو المناهج ـ هنا، وحضورها هناك، كان الناقد العربى ـ كى يصير ناقدا حقيقيا – يطمح إلى التسلح بنظرية نقدية تقوم على التلازم بين سؤال البناء النظرى، وسؤال الرؤيا، خصوصا عندما بدأ يطرح مثل هذه الاسئلة:

ـ ما هو المسرح؟ ما مكوناته؟

ـ كيف فهمه الرواد؟ وكيف نفهمه الآن؟

ـ ماهى المسرحية التى ابدعناها أو ابدعنا فيها؟

ـ ما تحولاتها؟ وما امتداداتها؟

عندما أجاب نقاد المسرح عن هذه الاسئلة فى قراءتهم للظاهرة المسرحية العربية، وجدنا أنهم ينتجون خطابات نقدية تظهر فيها التيارات والمدارس النقدية الغربية واضحة، وهى عملية جعلت مجموعة من النقاد القلائل يمتلكون ناصية الوعى بتأسيس قوانين المنهج،

ولغته ومصطلحه، فعلموا على تأصيلها نظريا وتطبيقيا، خصوصا عندما بدأوا يعودون إلى مخزون التراث العربى اللغوى لتدعيم هذه الاصالة.

أما فى الفصل الثانى، فوقفنا على مسألة المصطلح النقدى المسرحى المستمد من مناهج النقد الأدبى، أو من التيارات المسرحية الغربية.

لقد تناولنا فى البداية مسألة التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص، وتساءلنا هل يكفى الحديث عن المنهج النقدى كقضية لها أسئلتها وتمظهراتها فى حركة النقد الأدبى العربى لنقول إننا أحطنا بكل جوانب ومكونات هذا المنهج؟ وأننا كشفنا عن حركيته وعن اكتماله أو نقصه؟

لا نعتقد ذلك، لأن سلبيات المنهج النقدى وإشكالاته لاتظهر بجلاء إلا إذا ناقشنا مسألة المصطلح فى النقد المسرحى العربى نقاشا نريد به أن نتعرف على الجهاز المفاهيمى، والأدوات الاجرائية، وهى تشتغل بمصطلحاتها المتوفرة أو المترجمة لقراءة التجربة المسرحية العربية داخل تنوع المناهج التى يتبناها النقاد ليدافعوا بها على التأسيس النظرى للمصطلح المسرحى، وقد توفرت فيه كل شروط التأسيس.

هذه المعطيات جعلتنا ننظر إلى المسألة المصطلحية فى إطار ابستمولوجى عام، حيث جعلنا الاسئلة فى هذا الفصل مدخلا للحديث عن ظهور «علم المصطلح» عند الغرب، وحاولنا تعريف المصطلح، وكيف أنه يصير أساس الفعل النقدى، واجبنا عن السؤالين التاليين:

ـ أين تظهر قضية المصطلح فى الثقافة العربية؟

ـ ما إشكالية المصطلح النقدى فى الثقافة العربية؟

طبعا ـ وفى غياب المصطلح النقدى المسرحى العربى، توجه النقاد والباحثون العرب إلى وضع اقتراحات تتضمن إمكانات تأسيس هذا المصطلح فى مختلف مجالات المعرفة. ومنها النقد الأدبى والفنى. من هذه الاقتراحات: الوضع، والنقل، والترجمة، إلا أننا لاحظنا أن نقل المصطلح المسرحى، أو المصطلح الأدبى «يزداد تعقدا ويغلو ويشتد أشكاله عند ما يتم الاعتماد لا على الوضع فحسب، وإنما على النقل».

وفى الفصل الثالث تناولنا تجربة المسرح العربى فى مصر بالتحليل وبالمناقشة، فاتخذنا من نتاج نعمان عاشور، ومن الصيرورة التاريخية للمجتمع المصرى محور حديثنا عن التجربة

الواقعية، والالتزام فى الثقافة العربية، وكيف تبلور الوعى بالمنهج الواقعى داخل الصراع بين ما هو اجتماعى وما هو أدبى، وكيف انطرحت قضية المنهج في كتابات محمد مندور النقدية، وما هي خصوصيات النقد المسرحى العربى في علاقته بالمنهج الواقعى؟

إن هذه الآراء والمواقف تؤكد أن اطروحتنا حاولت أن تقيم حوارا هادئا وعلميا مع النقاد المسرحيين العرب، وأن تختلف معهم، وأن تبنى مغايرها بالاجتهاد وبالاضافة المتميزة، وأن تختار النماذج الفعالة التى أصبحت رمزا من رموز هذا النقد فى الوطن العربى.

الباب الأول

الفصل الأول

النقد العربى
من تأسيس عقلية
إلى إيجاد عقلانية عربية متجددة

النقد الأدبى العربى بين إثبات الوجود ونفية

عندما يبحث النقاد فى مسألة غياب النقد الأدبى

هناك مجموعة من الشروط التى يجب استحضارها والاستعانة بها لتحديد موقع النقد المسرحى العربى فى خارطة الثقافة العربية، أولها الانطلاق من العام للوصول إلى الخاص، والانتقال من البسيط إلى المركب، ثانيها تقديم مواقف النقاد كشهادات على هذا العام الذى يوجد فيه هذا الخاص، وذلك بهدف التعرف على أهم المحفزات التى تساعد فى تطور النقد، ثم الكشف عن المعوقات التى تحول دون تحقيق إضافات نوعية فى خطابه وأدواته ورؤيته، وما يرسمه من دلالات، وما يروجه من مصطلحاته، وما يشتغل عليه من مواضيع وأطروحات وقضايا منهجية وفكرية وجمالية وفنية، تتحدد سيماتها، وفعاليتها بحضور أو غياب هذه الشروط التى لا تنسحب على النقد المسرحى وحده، بل تطال ممارسات نقدية أخرى فى تلقى الشعر، والرواية، ونقد النقد.

حول هذه الشروط، اختلف النقاد العرب فى رصد مدى تأثيرها فى سيرورة النقد العربى، وتباينت وجهات نظرهم فى إعطاء الأولوية لشرط من هذه الشروط، أو عنصر من

هذه العناصر التى تدخل فى تركيب وتكوين هذا النقد، كما تجادلوا فى كيفية تأسيسه، وفى الطريقة والقنوات التى يمكن بها تحقيق وجود لوجوده، إما بحوار إيجابى مع موروثه، وإما بواسطة تفاعل يستوعب شروط الحوار أو القطعية مع الغرب.

مجمل هذه الشروط لها صلاتها بالمواقف التى أعلن عنها النقاد، فكانت فى أغلبها منسجمة مع اختياراتهم، وقناعاتهم، ومع معرفتهم وممارستهم التى حددت نوعية الانتماء إلى الموقع الذى يدافعون عنه، أو يعملون على جعله منخرطا فى الخارطة النقدية، أو منسلخا عنها.

وتوضيحا لمسار هذه الشروط، فإن تتبع المواقف التى تمسك بها النقاد، يجعلنا نرصد مقومات النقد الأدبى العربى، وتجاربه وقضاياه، كما سيسهل علينا مهمة مقاربة التراكمات النقدية فى مجال الحركة المسرحية، لأن هناك ما هو مشتركة بين مختلف القراءات النقدية التى تناولت بالتحليل النتاج الشعرى، والروائى، والمسرحى تناولا كانت تحركه خصوصيات كل مرحلة، أو جيل، أو تجربة، وما تلونت به من إيديولوجيات وثقافات، وصراعات. فكانت – تحت ضغط الظروف الاجتماعية ـ تعمل على استهلاك أو انتاج ثقافة تريد جعلها مندرجة وموجودة ضمن التصور العام الذى يدافع عنه كل قطر عربى بمؤسساته القائمة، وما تحمله من قبول أو رفض لكل نقد يقال عنه إنه غائب ومغيب نتيجة وجود مثل هذه المؤسسات.

إن غياب النقد الأدبى ـ بمفهومه الغربى ـ والعمل على تأسيس قراءة لها أدواتها ومناهجها لملء الفراغ الذى كان مهيمنا على الحركة النقدية العربية ـ بعد عصر النهضة ـ كان محفزا للنقاد على تحديد أسباب هذا الغياب، كما كانت وراء إعطاء النقد الموجود حجمه الحقيقى، ووزنه وقيمته لاستخلاص العبرة والنتائج من الكائن، وإعادة تقديم هذا المشروع ـ المبحوث عنه ـ بالسؤال النقدى الذى يعدّ هذه المسألة قضية أساسية، بدونها لايتأتى تطوير القراءة والنقد كى يكتسبا منهجهما أو مناهجهما التى لا تحكمها سلطة الانغلاق، ولا تحد من فعاليتها وتداولها النظرة الأحادية التى تقدس النموذج الواحد، والقراءة-الثابتة، والرؤية الساكنة.

من هذه المنطلقات جاءت آراء النقاد، من مطلع هذا القرن إلى الآن، لتطرح إشكاليات النقد الأدبى العربى، لتجيب عن الاسئلة المطروحة، أو لتعدل التساؤلات التقليدية وتغيرها

بأسئلة أخرى جديدة. فعوض التساؤلات: لماذا لا يوجد نقد عربى؟ جاء التساؤل الأكثر جدية وحقيقة والذى هو: كيف نؤسس منهجية جديدة؟ وكان هدف هذا هو مناقشة، أو دحض الأجوبة الجاهزة، دون إغفال العلاقات التى تجعل من هذا النقد نسقا من بين الأنساق التى تتبادل التأثير والتأثر لإنتاج حركية لهذا النقد وهو يبحث عن منافذ للحوار مع العلوم الانسانية لكى يستفيد من عطاءاتها ونتاجاتها النظرية والتطبيقية.

بكل تأكيد سيجد حديثنا عن هذه الاشكالية، فرقا شاسعا بين الكائن والممكن، بين الموجود والمحتمل، بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل، ذلك أن جل النقاد العرب يضعون النقد الأدبى عامة، والمسرحى بخاصة، ضمن مكونات المجتمع العربى لأنه نقد:

١ ـ محكوم بالسيرورة الثقافية للمجتمع الذى يتحرك فيه.

٢ ـ وجزء لا يتجزأ من نشاط الفكر العام، أو جزء من الوضع الثقافى فى مجتمع نتاج النقد فيه ابداع غير ناجز، أو غير معترف به.

٣ ـ ومشروط بحالات التكون الجديد لهذا النقد المبحوث عنه، والنقد كما هو سائد وموروث.

٤ ـ مضطر لصياغة ذاته حسب موضعة فى لحظة إمكانية معينة.

هذه المبررات حول وضعية النقد الأدبى كما يقدمها النقاد تعطينا وجهات نظر متباينة حول الوجود الذى يوجد عليه هذا النقد، وحول مرجعياته، ومكوناته، وآفاقه المستقبلية. وطبعا فكلما تعمق الاختلاف بين النقاد حول هذه المبررات إلا ويبرهن على القول: «إن النقد فى أزمة» مما ينتج التشابه والتقارب فى تحليل أسباب هذه الأزمة، وظل كل كلام فى الموضوع موجها بـ «التفكير الأزموى» الذى أفضى بنتائج الدرس والبحث إلى الباب المسدود، وإلى الأفق المظلم الذى زرع حالات اليأس فى النقاد لكون ماهو موجود وسائد، ليس بكتابة ناضجة ومنتجة، لأنها لم تستطع أن تعى متطلبات الاحاطة بالعناصر التى يمكن بها تأسيس منهج نقدى، أو قراءة تدرك أسرار الابداع وحركيته الداخلية، وشروط انتاج قوله لأن هذا راجع إلى غياب النقد بسبب:

١ ـ الغياب المطلق للمناهج النقدية الجديدة المستقاة من العلوم الانسانية.

٢ ـ سيطرة المناهج النقدية التقليدية حتى فى قراءة النص الدرامى والروائى.

٣ ـ إن تراث العرب النقدى هو تراث المورث الشعرى المعتمد على دراسة اللغة ومشتقاتها: البلاغة، العروض، المعانى.

٤ ـ إن النقد الكائن يستحضر ـ دائما ـ أصله الذى كانه وحمله معه، فهو لا يريد أن يقطع صلته بنشأته التى هى البداية.

هذه الأسباب ـ وغيرها ـ جعلت النقاد يؤكدون على غياب النقد، ويرصدون تمظهر هذا الغياب فى «الممارسة» الموجودة، وما تتميز به تراكماتها من سطحية وانطباعية، وهو ما أفرز لنا بعض الأحكام المغلقة والنهائية التى تقول باستحالة وجود نقد أدبى، وحتى إذا تم تجاوز هذه الاستحالة فتحقيق وجود لهذا النقد مشروط بعوامل كثيرة، أهمها واقع العلوم الانسانية العربية وما تكشف عنه من سلبيات ومطبات جعلت إلياس خورى يكتشف «أن النقد الأدبى شبه مستحيل. كيف يمكن للنقد أن يخرج من إسار الكتابة الانطباعية الممزوجة بوعى نظرى انتقائى إذا لم يكن بالامكان اكتشاف إمكانيات نص عربى جديد يخرج على النص السلفى (المنسى... الحى) أو على النص التحديثى (الترقيعى الذى لم يعد يستطيع أن يلعب أكثر من دور الحجب الايديولوجى، وتغطية خواء السلطة بخوائه) وكيف يمكن لهذا النص الجديد أن يولد إذا لم تجر قراءة جديدة للماضى وللانجازات العلمية الغربية على ضوء حاجات العصر؟ ومن يحدد حاجاتها العصر؟»[١].

إن ما يطرحه إلياس خورى، حول النقد السائد، وهويته الموزعة بين الانتقائية ـ من جهة ـ والتحديث السطحى ـ من جهة ثانية ـ فى غياب نص إبداعى جديد، عبارة عن طرح كفيل بأن يقربنا من باقى الآراء والمواقف، والأحكام التى سبرت أغوار ظاهرة الغياب هاته، والتى يمكن تصنيفها بحسب القضايا التى تناولتها، وحسب المحركات التى حددت رؤية كل متحدث فى هذه الاشكالية التى انبنت كل قراءة لها على ثنائية حضور أو غياب النقد، قبوله فى المجتمع العربى أو رفضه، تقليديته أو حداثته، أصالته أو استلابه، الصراع فيه بين الدعوة إلى تأسيس البديل بعد هدم الخطاب النقدى الموروث، أو التوفيق بين الأصيل والمستورد من خلال التفاعل مع التجارب العالمية والمناهج العلمية.

---

(١) إلياس خورى: **الذاكرة المفقودة**، الطبعة الأول السنة ١٩٨٢ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص ١٨.

هذه القراءة التى تحكمت فيها هذه الثنائيات «الضدية»، سواء فى حديثها عن الأمس، أو عن الآن وما بعد الآن، تجعلنا نتعامل معها ـ ونحن نستعرضها للمناقشة ـ بتحفظ كبير، وحيطة شديدة، ذلك أننا سوف لن نتبع الأحكام العامة والمطلقة، ولن نقبلها قبولا هادئا باردا دون تفكيكها والانطلاق من منظور هام جدا، هو أن مقاربتنا لقضية النقد الأدبى فى الوطن العربى، ولوضعيته كما هى عليها الآن، أو كما يمكن أن تتحقق فى المستقبل، ليست انجازاتها وتشكلاتها سهلة، وأن طموحها ليس هينا يسيرا، ذلك أن الآفاق التى فتحتها العلوم الانسانية، والتى مازالت تفتحها المعارف لهذه الوضعية، ستجعل كل استيعاب لها، وتقبلها بوعى عميق، إضافة نوعية لهذا النقد، وقفزة توطد الاهتمام بكل التحولات الجديدة التى يعرفها الابداع فى نصوصه الجديدة، كما أنها ستقلق الوضع القائم على الاتباعية فى الكتابة والقراءة.

وحتى تكون هذه القراءة ملمة بشروط وجود هذا النقد، فإن الاستعانة بخصائص الممارسة النقدية الأدبية العربية، سيضعنا أمام التغير فى الأسلوب الذى يجعل هذا النقد متحركا وقابلا للفهم بعد أن طرأ عليه ما جعله مختلفا عما كان عليه، وذلك تحت تأثير سيادة الانقلاب الثقافى الحضارى الذى كان الأهم فى تاريخ المعرفة الانسانية: وهو تأثير وضع النقد فى المجتمع العربى أمام السؤال الصعب «إما أن يكون أو لا يكون».

النقد فى المجتمع العربى إما أن يكون أولا يكون؟

إن صعوبة تحقق هذا النقد جعلت جل النقاد، يربطون هذه الصعوبة بطبيعة المجتمع العربى والمناخات السائدة فيه، وشكل المؤسسات التى تمثل بهيمنتها معيقا حقيقا يحول دون إنجاز هذا النقد مهامه، لأن كل تلك الثنائيات الضدية تدخل ضمن مكون أساس للمجتمع العربى، وهو تغييب «الحرية»: حرية القول، والفعل، والاختلاف، ومحاصرة الابداعية العربية بشتى ألوان الترغيب، أو الترهيب لجعلها امتداد لسلطة المؤسسات المهيمنة، وما تنتجه من إيديولوجيات لها تأثيرها الواضح على تشكيل طبيعة المجتمع العربى، لأنه لم يدخل ـ بعد ـ مجال مدينية المدينة وإنسانية الإنسان، وهذا ما عبر عنه الدكتور حسام الخطيب حين تحدث عن مشكلية هذا الغياب قائلا: «إن مشكلة النقد الأدبى تضرب جذورها عمقا فى حالة التطور الراهنة للمجتمع العربى، ذلك أن ليس من العجب أن يكون دور النقد ضعيفا، بل العجيب أن يوجد دور للنقد و(حمقى) يرمون سياسته فى مجتمع

تغيب فيه الحريات الأساسية، وتشنق فيه الديمقراطية يوميا. وتنعدم فيه تربية الحوار والنقاش والجدل، ويستبعد فيه كل اتجاه إلى التدقيق والتمحيص والتمييز»[1].

إن مثل هذه المظاهر كثيرة عن غياب الحرية في الوطن العربي، وتاريخ النقد ونقد التاريخ يبرز المسألة المركزية في هذا الغياب أثناء كل قراءة تاريخية، فماضي وراهن الوطن العربي زاخر بمثل هذه الأسئلة، والأسئلة التالية تؤكد ذلك:

١ ـ هل نقد البنى الاجتماعية الراهنة ودراستها مقبول أم مرفوض؟

٢ ـ هل نقد السلطة السياسية ـ الاقتصادية ـ الثقافية، ونقد الدولة مسموح به أو ممنوع؟

٣ ـ أين جهد الفهم العربي للطروحات العالمية؟ وكيف يمكنه اختيار الأعمال الصانعة للفكر العالمي؟

إن كل سؤال، أو أسئلة، يتم الغاؤهما بالاجوبة الجاهزة، لا يعني استمرار الصمت، والحياد، وقبول الأمر الواقع، بل ـ دائما ـ تبرز إمكانات التعبير عن هذا الالغاء، إذ ما معنى الكلام عن النقد وموقعه لم يتحدد بعد؟. أو بمعنى آخر كما يسأل الياس خوري: «كيف للنقد أن يدرس مشكلات الابداع الأدبي إذا كان ممنوعا من دراسة مشكلات المجتمع؟ وهل يستطيع الأدب أن يملأ فراغات الحرية المسلوبة عبر التحايل على القمع؟ وهل نستطيع أن نطور نقدا للنص الأدبي إذا كانت السلطة فوق النقد وفوق الدراسة؟.

ربما يجب أن يبدأ كل بحث حول مشكلات النقد العربي الحديث من هذه النقطة»[2].

إن كثرة الأسئلة -التي يلقيها النقاد بهذا الشكل، موقف يخصهم أمام تاريخهم الشامل، وهو موقف ليس موضوعيا ولا ذاتيا، ولكنه كينوني لا يصح عليه قول الخطأ أو الصواب، ولا قول الشخصي أو الموضوعي، وإنما يصح عليه الحكم، كونه يحاول تقديم مشروع ثقافي عربي فيه يكمل تمثل اللحظة النهضوية وتشخيصها عبر حركة تحريرية عالمة، تجعل حضور العرب، بالنسبة لأنفسهم وللكون حولهم متحققا، ويكون مشروعهم هذا حرية

---

(١) د. حسام الخطيب: **أزمة النقد عند حائط المبكى**، الموقف الأدبي، عدد خاص، كانون الثاني شباط آذار ١٩٨٣ العدد ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣، ص:١١.

(٢) الياس خوري، **الذاكرة المفقودة**، ص ١٧.

وتحريرا للذات وللعالم أو لا يكون: حرية تكون مفتوحة على التكوين للذات، أو التكوين للآخر، لا نكوصا وتراجعا عن المكتسبات التي بدأت في طرح ـ مثل هذه الأسئلة ـ من جذرها التاريخي.

أمثلة النكوص والتراجع كثيرة في تاريخ الثقافة العربية، وكثرتها راجعة إلى الكينونة الهشة، وإلى التخلي عن المواقف التي التمع فيها أمل إنجاز بدايات حقيقية للنقد العربي ضمن حرية الاختيار، ويعد طه حسين أحسن مثال على ذلك لأنه كان وفيا لتلك الحرية المفتوحة التي صارت بعد ذلك مشروطة ومغلقة، فعندما نشر كتابه: «في الشعر الجاهلي»، فإنه كان أمينا للرحلة الليبرالية، وللمعالجة النقدية التاريخية. وكان كتابه كتابة عن محاولة المسّ بأساس كل نقد: نقد الدين، كما يشير إلى ذلك ماركس. وبكون ذلك، قد قدم محاولة لاختراق النص السائد – المنسي (الغزالي)، وأعاد طرح المسألة في جذورها التاريخي. غير أن هلع النخبة الليبرالية، ثم الانقلابية من انفضاح هشاشة حداثتها، وعدم ارتباطها بتحويل اجتماعي جذري، قام بطمس محاولة طه حسين. وإذا كانت البداية هي النقد، فإن النهاية صارت في التأملات «على هامش السيرة»(1).

مثل هذا الرأي، وجدناه عند أكثر من ناقد عربي حتى أنه كلما أمعنا النظر في مكونات آرائهم إلا ولمسنا هذا الربط الجدلي بين النقد وواقعه السياسي، بين الأدبي والفكر الاجتماعي كعناصر تتناقض مع هذا الواقع وتدخل معه في مماحكة وصراع كثيرا ما كان يفضي بالنشاط الفكري النقدي إلى الانحسار والمحاصرة لأنه يمثل بالنسبة للمؤسسات الرسمية أداة فعالة لها دور خطير يساعد على تداول الوعي وانتشاره، أي وعي الذات والموضوع، ووعي الكتابة بكتابتها ووظيفتها، وهذا ما يستوجب الحد من فاعليته في نظر هذه المؤسسات. ولقد أدرك غالي شكري الأخطار المهددة لهذا النقد، وهذا جعله يروم معالجة الموضوع بتقديم مبررات غياب هذا النقد. «فطالما أن النقد يدخل في باب الفكر المباشر، شأنه في ذلك شأن الفلسفة والفكر الاجتماعي والسياسي، فإنه مهدد بالقهر والاضطهاد... بعكس الأدب الذي يستطيع أن يتستر بالرموز ويتبرقع بالتورية والكناية والمجاز والاستعارة إلى غير ذلك من «حيل» تحجب مراده الحقيقي عن العيون المفتوحة فيفلت من المصادرة والمطاردة.

---

(1) المرجع نفسه، ص١٢.

بهذه المقولة يبرر البعض للنقد غيابه ـ المفترض ـ هذه الأيام، خاصة فى مصر، وإن لم تكن فى ذلك فريدة بين بقية الأقطار العربية يبررونه بالذين لا يكتبون فى «الداخل» فإذا كتبوا أقبلت كتاباتهم ترادف الصمت وبالذين هاجروا إلى «الخارج» فهم إذا كتبوا لا تصل كتاباتهم إلى عناوينها الصحيحة.

وهكذا يصبح النقد محاصرا في الداخل، مطاردا في الخارج، غائبا فى جميع الأحوال، فهل هذا صحيح؟»[1].

الإجابة عن هذا السؤال تصبح فى رأى د. غالى شكرى قضية أكبر من النقد ذاته، لكنها ضرورية لوجوده كى يصير خطابا حيا وفاعلا. إنها الحرية التى تشكل المعادلة الصعبة، والاختيار الحتمى فى الوطن العربى، حيث بدونها لا يتحقق هذا المجتمع المحلوم به، ولا ينجز هذا النقد الذى صار موضوعا للكلام فـ«النقد والحرية» موضوع لا أحد يستطيع كما يجيب د. غالى شكرى عن السؤال المطروح «أن يتبجح متوهما أو موهما الآخرين بأن بلادنا ـ من المحيط إلى الخليج لا مصر وحدها ـ تنعم بجنات الديمقراطية، بل لابد من الاقرار سلفا بأن «عقدة الحرية» كانت ولا تزال من المسائل التى لم تحل فى الوطن العربى على طول تاريخه الحديث فى ظل معظم الأنظمة والصيغ الاقتصادية والسياسية والإجتماعية[2]».

إن توفر المناخ الديمقراطى له ايجابياته وانعكاساته القوية والمؤثرة فى إزدهار النقد وتعميق وجوده بالنقاش والبحث عن إيجاد صيغ قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحوار والانتاج وطرح الأسئلة بحرية حتى لا يبقى الرأى الواحد، والنظرة الأحادية مستحوذة على سيرورة العمل الثقافى. أما غياب هذا المناخ فيصير هو المسافة التى تفصل بين الكائن والمحتمل حيث فى الكائن افتقار إلى الإحاطة بالعلوم الإنسانية التى يعاديها المجتمع الذى يغيب فيه الخلق والإبداع والإختلاف، أما المحتمل فيمكن أن يبدأ بالتحريض على ما حققته هذه العلوم من إضافات وإنتاج يزيد لحضورها معنى، ولتراكمها عمقا.

فى هذه المسافة، أو الحلقة الضائعة، يتناسل الحديث حول «النقد والحرية» أو «مشروع النقد ومشروع الحرية»، وفى هذا السياق يريد خلدون الشمعة أن يقدم قراءة من نوع آخر،

---

(١) د. غالى شكرى: **سوسيولوجيا النقد العربى الحديث**، الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨١ دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ص: ٢٦.

(٢) المرجع نفسه.

فهو يعد النقد تعبيرا عن رأى معلل فى عمل أدبى «إنه محاولة للحكم على قيمة حكما قيميا. ولهذا فالنقد فعل من أفعال الحرية التى تعنى فى جوهرها غياب القيد عن الفعل الاختيارى. وبالتالى فالتساؤل عن النقد تساؤل عن الحرية. إنه يستدعى فى تجربة النقد العربى جملة من النقاط التى يمكن تعقبها بدءا من مطلع القرن الحالى(١)».

ما هى هذه النقاط التى يريد تقديمها خلدون الشمعة لمقاربة غياب هذا النقد؟

بعد أن رأى أن حرية النقد العربى المبدع ستظل شعارا هوائيا معلقا على المشجب، وأن هذا النقد يتصف بتجريبية ضريرة تعبر عن نزعة جزافية، فإنه لم يبعد هذه الممارسة عن إطارها العام، ولم يعزلها عن بنائها العام، خصوصا وأنها تمثل جزءا من المناخ الفكرى السائد بانخلاعه الاجتماعى، واغترابه الحضرى، وانسلابه الوجودى. ولما كان النقد العربى يمثل جزءا من هذا المناخ «فقد وجد أن النقد (الثيمى) أى النقد الذى يعتمد موضوع العمل الأدبى أساسا للتقويم. هو الذى يسمح له أن ينشئ ايديولوجيته فى سلب الحرية مادامت حريته مسلوبة بدورها(٢)».

ولهذا كانت الأطروحة التى يدافع عنها خلدون الشمعة هى «أن حرية النقد العربى المعاصر لا يمكن أن تنفصم عن حرية الفكر العربى، وفى هذا يمكن استلابها الحقيقى(٣)».

لقد فتحت لنا مسألة الحديث عن حرية الفكر العربى نافذة أخرى على النقد فى علاقته بالفكر، سيما وأن الفكر العربى ليس بؤرة معزولة عن باقى الممارسات الثقافية الأخرى، وأنه ليس بمنأى عن المناخ الذى يتحرك فيه، وأن النقد الأدبى فى ضعفه - أو غيابه - لا يرجع إلى مكوناته الداخلية، وخطاباته المعلن عنها، وإنما يعود إلى أزمة الفكر العربى إجمالا، وإلى القصور فى وعى النقاد فى إدراك بعض المفاهيم والمصطلحات، زيادة على ما يعتور كتاباتهم من تشويه يعود إلى عدم مراعاة الزمان والمكان اللذين انتجا هذه المفاهيم والمصطلحات، بل وعدم الأخذ بعين الاعتبار المجال الجديد الذى دخلت إليه، وهوما يجعل النقد جامدا يدور فى فلك التكرار، واستعمال كثير من المصطلحات فى غير مكانها الصحيح مضطربة، وهى

(١) خلدون الشمعة: **النقد والحرية**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٨٨، ص: ١٨٦.
(٢) المرجع نفسه، ص: ١٨٧.
(٣) المرجع نفسه، ص: ١٩٣.

حالة تجسم اضطراب المفاهيم، وبالتالى، تعبر عن تذبذبنا الحضارى لأن كيفية التعامل مع المعرفة الغربية، وما تحمله من سيمات وخصوصيات هو الذى يرصد صورة هذا الاضطراب، ضمن البحث عن تأسيس عقلانية عربية متجددة تستوعب أسباب الخلل من أجل تجاوزها.

هل هذا ما يعوز الممارسة النقدية العربية؟

وكيف تتأسس هذه العقلانية المتجددة؟

من تأسيس عقلية إلى إيجاد عقلانية عربية متجددة:

إن ما يعوز الممارسة النقدية العربية - فى نظر عبد النبى اصطيف هو «افتقارها إلى تطوير أرضية فكرية أصلية، تنطلق منها، أو إلى إطار فكرى نظرى تتحرك من خلاله فى تعاملها مع الانتاج الأدبى وقضاياه. ولذا فإننا نجد من نقادنا العرب المحدثين من يحاول على سبيل المثال دراسة الأدب العربى الحديث والقديم منه فى بعض الأحيان، من خلال مفاهيم نقدية متأصلة فى الفكر والفلسفة والثقافة الأوربية كالكلاسيكية، أو الاتباعية، والرومانسية، أو الابداعية، والواقية والسوريالية، والصورية والرمزية وما إلى ذلك(1)».

ومن الخلاصات التى وصل إليها الباحث:

١ ـ غياب الفهم الكافى بجذور المفاهيم الفكرية والفلسفية.

٢ ـ غياب القدرة على ملاحظة الفروق النوعية بين الآداب الأوربية والأدب العربى.

٣ ـ عدم الأخذ بعين الاعتبار تأثير التطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تشهدها بيئات هذا الأدب.

٤ ـ إن هذه المفاهيم والمصطلحات صارت تطبيقات آلية لمقاييس مسبقة الصنع، سهلة الاستخدام، لكنها قليلة الجدوى.

إذا كان الفكر يعيش أزمة، فإن النقد ـ ذاته فى أزمة، وكثيرة هى الكتابات التى أرادت أن تختصر غياب النقد فى غياب العلاقة بينه وبين الفكر، بل وأن تجعل هذا الغياب ناطقا بالسؤال التالى:

«لماذا يولد النقد العربى الحديث؟»

---

(١) عبد النبى اصطيف: قضية المؤثرات الاجنبية فى النقد العربى الحديث الموقف الأدبى، عدد خاص بالنقد. كانون الثانى، شباط، آذار، ١٩٨٣، عدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ١٠٢.

لقد ظلت كل الاجابات ـ عن هذا السؤال ـ محكومة بالأسئلة المتولدة عن هذا السؤال كمنطلق وبداية، وليس نقطة وصول أو نهاية. ولعل فى رأى د. حسام الخطيب، ما يقنعنا بكثرة الأسئلة التى تريد إعادة تشكيل كيانها لتلتحم بالعام، وليس بالخاص، أى علاقة النقد الأدبى بالفكر، وبالخبرة، وبتقريب النظرية من الممارسة.

هذه العناصر جعلت حسام الخطيب يستحضر الأسئلة الكثيرة بهدف إزالة الصعوبات لايجاد الأجوبة عن السؤال المطروح. «لماذا لا يولد النقد العربى الحديث؟» ذلك كما يقول «حديث يطول. كنت قد طرقت جوانب منه فى كثير من إجابات سابقة. لى من أسئلة مماثلة للسؤال الحالى. ومع ذلك لنسأل: هل هى معضلة ولادة الفكر العربى؟ أم الذهن النقدى العربى الحديث؟ هل هى مشكلات غياب الديمقراطية والحوار؟ هل هى مشكلة المرض الذاتى (تضخم الأنا المرضى) الذى يطغى على معظم أهل الأدب عندنا؟ هل هو المناخ السياسى؟ ما أكثر التعليلات والتفسيرات. كلها صحيحة. وكلها أعراض لأمراض أخرى تصب فى دلتا التخلف والجهـــل والضياع، ومع ذلك فوجود تفسير يقتضى ـ منطقيا ـ وجود علاج أو مشروع علاج أو رؤية أو بصيص أمل»(١).

السؤال عن السؤال ـ هنا ـ ليس خطابا موضوعه فهم مسألة الأزمة والغياب، لكنه يصير بحضوره موضوعا للتفكيك. إنه فى الأصل يدمر الاطارات، يستنطق الخطاب الصامت بعد أن صار للخطاب الناطق السائد سندا يطرد من حقول الإسناد كل سؤال يجبر على عدم النطق كى يلتزم الحياد أو الصمت، أو يصير وثيقة هامشية.

السؤال هنا معناه الانتقال من جدل الذات إلى جدلها مع الموضوع، وهذا لا يعنى تجريد النقد العربى من حيز أصله، أو جعله خطابا يصمت ونقيضه ينطق أو يضع أسئلة خاطئة مقابل الاشكاليات الصحيحة. إن الهدف الأساس هو تأسيس عقلية، إن لم نقل عقلانية عربية متجددة تعاود تحريك الفعل العقلى الحر من داخل الحياة العربية نفسها، دون حصر حرية هذا العقل، وربطه بعقل السلطة الذى يصل أحيانا إلى حالة اللاعقل، ويتدنى إلى مستوى اللاعلم.

---

(١) د. حسام الخطيب: **تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى**، الحديث (حوار اجراه عبدالله أبو هيف) الموقف الأدبى. كانون الأول ١٩٨٧، العدد ٢٠٠، ص: ١٨.

إن ميلاد النقد العربي لا يتحقق أمام ديمقراطية محظورة، أو ناقصة، أو مزيفة تصادر أجوبة الأسئلة قبل أن تتيح للفكر أن يقدم لنا بعض أوصافه، وأن يعرفنا بوجه وملامح الواقع الذى يتناقض معه. إن عدم ميلاده وفق الأسئلة المطروحة يجعله يتلقى الحكم ولا يصدره، يكرر ولا يجدد، يستهلك ولا ينتج لانه يعيش في واقع يقمعه، ويمتصه ويبدده، ولا يدفع به نحو الانفتاح على الكينونة، وهنا تكمن أزمته في وجود هو عدم وجوده. وهذا ما جعل الدكتور ميشال عاصي يؤكد على أن أزمة النقد العربي «متعلقة بأزمة الفكر العربي إجمالا. لأن النقد في الحقيقة هو نقد علمي. هو الفكر الأدبي، والفكر الأدبي كما لا يخفى هو جانب القطاع من جوانب الفكر عامة، كقطاع الفكر السياسي والفكر الاجتماعي، والفكر الاقتصادي، والفكر التشريعي وغير ذلك من القطاعات الفكرية التى يتألف من مجموعها البناء الأيديولوجي العام الذى يشتمل على جميع القطاعات[1]».

كل الأسئلة المطروحة، وجل هذه المجالات التى تكون النشاط الفكرى جعلت الدعوة إلى ربط المثقفين بالوضع السياسي واضحة في مواقف المفكرين الذين يبحثون عن عقلانية متجددة للمجتمع العربي، وتأسيسها بشكل متماسكا ومتكامل مع صيرورة المجتمع، وكل خلل في التأسيس إنما مرده إلى رفض هذه العقلانية من طرف المؤسسات المهيمنة وهو ما يؤدى إلى ظهور الأزمة. وهو ما أكد عليه د. عبدالله العروى الذى يرى أن المثقفين يعسكون على الصعيد الرمزى الوضع الاجتماعي العربي، وأن أزمتهم تعكس أزمة المجتمع العربي بكل بنياته، لأن هؤلاء المثقفين يواجهون السيطرة التى تبنى – دائما مؤسسة المجتمع المتفوق، المؤسسة التى تلقى بظلها البارد، وبشغفها المصطنع للمعرفة، على حرارة الموضوع الانسانى عندما تضع قناع المعرفة على وجهها تخفى عجزها الداخلي، وعدم قدرتها على مواجهة التبعيات، والمشكلات، والمشاكلات ذات الطابع الاستفزازى الطغيانى. وهو ما يحول دون عقلنة المجتمع العربي. والدفع به نحو التطور والتغير والتحديث، وهذا يتولد عنه خطاب مكتسب يدفع إلى الاستسلام المبكر، عوض الحسم بين الكينونة واللاكيونة، بين التبعية والحرية التى تلج مغامرة المواجهة مع الحضارة التقنية التى تشكل التحدى الرئيسى لطموح المثقفين العرب في كتاباتهم وانتماءاتهم وشكل تفكيرهم، وهو ما عبر عنه غالى

---

(١) د. ميشال عاصي، ندوة الآداب، «أزمة النقد الحديث» الآداب، آذار، مارس ١٩٧١، العدد ١٣ لسنة ١٩، ص:٦.

شكرى من وجهة نظر أخرى قائلا: لقد بدأت «الاشكالية» الرئيسية في حياتنا الجديدة منذ حوالى مائتى عام، ولا تزال. غياب المنهج هو غياب الفلسفة، وبدورها فرع من غياب أشمل هو الحضارة[(١)]».

عندما نجمع هذه الآراء ـ حول مسألة النقد الأدبى العربى ـ ونريد أن نخرج من شرنقة الكلام العام. نجد أن هذه المسألة تأخذ صيغا أخر بها تقبض باهمام النقاد، وبآرائهم، فهم لايغادرون منطقة ـ الأزمة ـ وإنما يتشبثون بأزمة الحديث عن النقد، وعن غيابه، وتصوره فى أن يكون حركة فاعلة فى الحركة الثقافية.

من هذه الأسباب التنى برر بها النقاد غياب النقد الأدبى، ركب نقاد آخرون عناصر مشروعهم التقدى لتجاوز الأزمة النقدية خصوصاً وأن من مظاهرها كون كثير من القضايا الأدبية المعاصرة لا تعرف السؤال للانتقال من حيزالسديم إلى الأرض والحياة والتاريخ، وبالتالى الخروج من عدم التحديد إلى الاطار الزمانى والمكانى البارز فى المجتمع العربى.

إن الغياب أزمة، وأزمة الغياب هى أن الوطن العرب لم يبلغ بعد حد الوعى بها، وبالتالى التعبير عنها. فهل هذا راجع إلى أنه لم يدخل بعد زمن العقلانية؟ أم أنه راجع إلى أن الحادث الحضارى الحاسم لم يتحقق بعد؟ أم أن العملية الجذرية التى تنقل وجود الأزمة من ثباتها إلى تحولها لم ينجز بعد؟

كثيرا ما كنت الأجوبة تأتي من التركيب الذي يقوم به النقاد للحديث عن هذه المسألة، وهو تركيب الأنتماء الايديولوجى، بالوعى القومى، فى علاقتهما بالمجال الأدبى مما كان يعطى للمنظور القومى حضورا قويا فى اصدار الأحكام حول هذا النقد؟ ويمنح البحث مشروعية البحث عن نظرية عربية لهذا النقد.

مأزق البحث عن مشروع نظرية عربية للنقد الأدبى:

البحث عن نظرية عربية للنقد الأدبى كان بمثابة نشيد الأناشيد لكل العرب فى مطلع هذا القرن. وكان التعريف الذى يراد للنقد هو البدء حسب الزمن الآتى وليس المنقضى، أى زمن الوحدة، وليس زمن القطريات التى أخفت السلطة فيها وجهها الحقيقى خلف الوجه المعرفى لتكريس الحدود بين الأقطار العربية. وأفضل سبيل لتحقيق هذا التعريف هو

(١) د. غالى شكرى، **سوسيولوجيا النقد العربى الحديث**، ص: ٢٤٥.

مواجهة الواقع الاجتماعي ودراسته ومعرفة أولياته، وتأسيس الخطوة الأولى للدخول فى أسرار هذا الواقع، والانطلاق من فهمها واستيعابها نحو تغييرها أو التأثير فى بنيتها القائمة، وتفجير البنى الأساسية للمجتمع القديم الراكد لتنبعث فيه حيوية العصر لزراعة نظام مجتمع وحدوى حتى لا يظل المشروع الثقافى عاجزا عن إعادة انتاج نفسه، أو يظل النقد العربى بعيدا عن موضوعه الذى هو الوحدة القائمة على أساس قومى.

إن هامشية الفعالية النقدية فى الثقافة العربية المعاصرة ـ بهذه المقاييس ـ وبهذه الرؤية ـ تجعل النقد الأدبى مفتقدا فى المجتمع العربى، وكلما تحدثنا عنه نلمس بعض الظواهر التى تثيرها بعض المشكلات أهمها:

١ ـ اقتناع الوعى العربى المعاصر أنه ليس ثمة إلا اتجاه واحد للتقدم هو الذى تضمنه مشروع الثقافة الغربية، وهوما يرفضه الاتجاه القومى الذى ينفى كل ثقافة أو فن أو نقد له صفة القطرية أو التبعية العمياء للغرب.

٢ ـ أن النقد اجراء متحول، وأن تحديث الأدوات النقدية رهين النظام الجمالى والمعرفى الذى يجعل هذا النقد غير خارج على الإبداع ـ وفى الوقت ذاته ـ يصير تأسيسا بعيدا عن التصور الكمي للنقد، منتقلا من الطرح التخصيصى «المنغلق» إلى الطرح الحضارى.

وفى محيط هذا الوعى لاحظ النقاد المتشبعون بالاتجاه القومى أن النقد الأدبى فى الوطن العربي ما زال متخذا الطابع القطرى، وهذا لا يكفى على الأطلاق، ذلك أن وسائل الأتصال الحديث: الكتب والصحافة الأدبية والاتصال الشخصى قد ازدادت، بل هى ازدياد مستمر، ومعنى هذا أن يواكب النقد الأدبى تطورات العمل الأدبى العربى على المستوى القومى[1]».

إن النقد قراءة مفتوحة، وعلاقته بموضوعية ليست تفاضلية، أو حرب مواقع وإنما هو حوار بين هذه المواقع. وكل تفاعل مع المناهج النقدية يجب أن يتم برؤية واضحة تمتلك مشروعية التفاعل مع النقد الحديث، وتتمثل نظرية الأجناس الأدبية كما هى مطروحة فى النقد الحديث.

ماذا نقول عن النقد العربى المعاصر الذى يفترض أنه يعالج أجناسا أدبية؟

---

(١) على شلش: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث، الموقف الأدبى، العدد: ٢٠، ص: ١٧.

إن توجيه النقد نحو صفته «القومية»، وغياب الوعى بنظرية الأجناس، أو غياب نظرية الأجناس الأدبية من ممارسة النقد العربى يجعل النقد «التشريعى» يكرس أنماطا من الأدب ولا يعود الخطاب النقدى خطابا مرجعيا يتمحورحول الإبداع وحركيته وأسراره وخفاياه، وإنما يصير تحديدا لمضمون واحد هو هدف الناقد من القراءة، المضمون الواحد فى كل نتاج وفى كل جنس أدبى.

هذا التوكيد على توحيد رؤية النتاج دون التنوع والخصوصيات التى يتصف بها الإبداع العربى تجعلنا نختلف مع هذا الطرح لأن التاريخ العربى ليس سطحا واحدا، بل سطوحا، ليس مساحة واحدة متكاملة الألوان والخطوط، وهو ليس بعدا واحدا، بل أبعادا هى الواحد المتعدد فى الثقافة والشعر والرواية والمسرح كتجارب عندما تصعد إلى السطح فإنها لا تفقد عمقها فى اختلافها المتميز، بل إن هذا التعدد هو الذى يبحث عن ماهية تعدُّ واقعه. أما الانغلاق فى «المجال» القطرى فمعناه القطع مع المحيط الذى يحيط بالمحيط، فتأتى خطابات تولد وتحيا وتموت هامشيا وليس مركزيا، لأنها لم تشرع فى الانتقال إلى تحديد الهوية من الداخل كمعرفة وثقافة ونظام للحياة الجديدة، أو المفترض أن تكون جديدة، وهو الانتقال الذى يؤكد عليه النقاد العرب لخلق النموذج القومى فى السياسة والاقتصاد والثقافة، وفى كل الأنظمة الأخرى التربوية والفنية والاخلاقية، مثل هذا الطرح يربط بين أزمة الواقع وأزمة النقد ويدعو إلى خلق النموذج، أو البحث عنه لأن مشكلة النقد كما يرى على شلس: « تتصل اتصالا وثيقا بمشكلة أخرى قومية سياسية اجتماعية عملية هى مشكلة غياب النموذج القومى والاجتماعى والتربوى والأخلاقى والفنى. وهذه المشكلة امتداد لمشكلة الاضطراب الايديولوجى والفكرى والاخلاقى فى هذه المرحلة من حياة المجتمع العربى، وهى تمثل الجانب العملى منه. وبالنسبة للنقد الأدبى ليست هذه المشكلة مجرد امتداد للمشكلة النظرية ولكنها تقف بذاتها حاجزا منيعا دون بلوغ النقد الدرجة المنشودة من المصداقية. وتأويل ذلك المجتمع العربى يعيش اليوم دون نماذج معاصرة إن نماذجه التاريخية حية فى ذهنه، ولكن ذلك لا يكفى اطلاقا وقد أخفق المجتمع العربى فى تنصيب نماذج تكون فى الأذهان المصورة الملموسة للقدرة الوطنية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية[1]».

حضور أو غياب النموذج القومى كان دائما ـ ولا زال ـ يحيل أقوال النقاد على التراكم الموجود ـ من جهة، وعلى المقارنة بينه وبين التجارب الغربية. من جهة ثانية،

---

(١) د. حسام الخطيب، أزمة النقد عند حائط المبكى، الموقف الأدبى، ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣، ص: ١٤.

فكانت النتيجة التى يتم الوصول إليها من خلال هذه الاحاطة والمقارنة هى أن ما أنجز من جهود نقدية أدبية فى الوطن العربى ليست بالشئ الكافى أو الشديد التطور، وتبقى الأزمة غير متعلقة بأزمة النقد الأدبى ـ فقط ـ بل هى أزمة الثقافة العربية برمتها، والنقد الأدبى فيها لم يحقق رسالته حتى الآن على نحو ما حققه عند الغربيين الذين أوشك ـ لديهم ـ أن يصير ممارسة قائمة الذات، لأنه غنى بحواره مع العلوم الانسانية، فى حين أن الثقافة العربية «فقيرة» إلى العناصر الاساسية للثقافة كالعلوم النظرية. وفى رأى يوسف سامى اليوسف أن «الأدب العربى الحديث ما أنفك وليد يحبو، فالرواية والمسرح لم يتقدما بعد إلى الشأو المأمول وأن النقد الأدبى تابع للأدب نفسه وهذا يعنى أن تقدم النقد من نتاج تقدم الأدب بالضرورة[1]».

إلا أن هذا الطرح لا يذهب بعيدا فى تصوره وإدراكه لجوهر قضية النقد العربى، ولا يضيف أى عنصر جديد لأن السؤال يظل قائما:

١ ـ أزمة هذا النقد هل هى قائمة وموجودة أم أنها مفتعلة؟

٢ ـ أين تمظهراتها إذا كانت قائمة؟ وإذا كانت مفتعلة ما هى الأدوات التى بها نكتشف زيف الكلام الذى يكرس هذا التداول المفتعل؟

قبول الأجوبة القائلة بوجود أزمة يجرنا ـ دائما ـ وراء المواقف التى تتحدث عن هذه الأزمة، وتؤكد وجودها، فى مقابل القول بنفى وجود هذا النقد، وإلغاء أى دور يمكن أن يكون قد ألصق به عنوة دون اختيار قائم على المطاوعة وتقبل الحوار والإضافة والتجريب. مثل هذه الأجوبة توحى بأن هذا النقد لا يعرف ـ بالضبط ـ ماذا يريد من الآثار الأدبية المتطورة والمجربة، لأنه:

١ ـ ضائع بين النظرية والتطبيق.

٢ ـ يبحث عن مناهج ومقاييس مضبوطة محددة للإبداع.

٣ ـ يوجه المبدع كى يبلور إبداعه بصورة مطابقة للمقاييس الموجودة سلفا.

٤ ـ جعل هذا الإبداع مشروطا بهذا التوجيه إذا ما أراد أن يكتسب قيمة ثقافية وحضارية تستجيب لمنظور وقناعة هذا النقد.

---

(١) يوسف سامى اليوسف: فلسطين، المرجع نفسه، ص: ٣٦.

هذه العناصر دفعت برياض فاخورى ليقدم صورة هذا النقد وهو يعيش حالة قصور لم يساعده على بلوغ نضجه وإكتماله ليأخذ نفسه الحقيقى لمواصلة البحث عن أسس وقواعد للقراءة، وهذا ما يجعل مشروعه الثقافى عاجزا عن إعادة نفسه وتجديدها. إنه ـ فى رأيه ـ نقد لم يستطع «أن يكون حركة فاعلة فى حياتنا مواكبة للشعر والمسرح والرواية والقصة، لأنه دون ذلك بكثير، فهو لا يزال على عتبته التهجئة الأولى، يقرأ أرسطو ويسطح مقولاته الجمالية والفلسفية، ناسيا أن عمل أرسطو الناقد كان عمل خلاق كبير أعطى الفنون عامة دستورها وقانونها التشريعى لا عمل مبتدئ يخطو ليتعثر بعدها[1]» .

هل معنى هذا أن النقد الأدبى الجديد فى الوطن العربى لا يملك الخبرة الكافية؟ وهل هذه الخبرة متصفة بقصور يجعلها غير قادرة على قيادة حركة أدبية ونقدية جديدة؟ وعندما نتحدث عن وجود حركة نقدية فهل له نظرية معرفية مقبولة من طرف النقاد؟ أم هناك رفض للتنظير؟

إن البحث عن نظرية نقدية عربية مسألة فيها نظر، خصوصا إذا كانت الزاوية التى ينظر منها إلى هذه المسألة محركة بخلفيات تدعو ـ كما أشرنا سابقا ـ إلى الانغلاق. وهذا أمر يدعونا إلى دحض هذه الدعوة بـ:

١ ـ صعوبة وعسر التوصل إلى تحديد نهائى للمفاهيم النظرية فى حقل العلوم الانسانية.

٢ ـ كون هذه المفاهيم مبينة أصلا على مبدإ تعددية المعنى.

٣ ـ أن عدم التحديد يجعل من النظرية مجالا خصبا ومفتوحا على الحوار والاضافة حيث فيه تلتقى كل الابحاث الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفى وتطوير مسألة القراءة والنقد.

إن إقامة النص شرط سابق للقيام بالتحليل النقدى والتقويم، وأن دراسته قد تطورت فى عصرنا الحاضر بعد أن توفرت وسائل متعددة خدمت النقد، وأهلته كى يدخل طقوسية هذا النص بقراءة ليست مستحيلة، ولكنها ممكنة عندما تدرك شعرية هذا النص، أما إحضار النظرية المغلقة والنهائية فأمر يجردا الابداع من ابداعيته ومن خصوصياته ونبضه الحى.

---

(١) رياض فاخورى: **ليستيقظ الأساتذة**، دراسات فى النقد ص٢٠ – ٢١ .

إحضار النظرية ظل هاجس النقاد العرب، وهو ما جعل رياض فاخورى يقول: «أننا نحلم، والحلم يوصل إلى الحقيقة، فهل يحلم النقاد العرب بعد الآن بنظرية نقدية مكتملة خاصة بهم، تنبع من أرضهم، ولا تكون نقلية تخرف الغربيين وتنقلهم؟ أم أنهم سوف يظللون فى متاهة الرؤيا فى ظلمة الخارج دون اللجوء إلى حقيقة التراث فى الداخل الغنى المليء بالمعجزات[1]».

هذه النظرة التى تحمل مشروعها معها لاعطاء البحث عن نظرية نقدية عربية حجمها المعتبر فى إطار العلاقة مع الغرب لا تخلو من خلل، كما أنها لا تصدر عن تمثل عميق لجوهر الموضوع، وإنما تأتى من حماس مبالغ فيه، ومن إحساس بالنقص والفراغ، أمام ماض هو كل شيء، وقدام حاضر هو لاشيء، إنها النظرة التى يتشبث بها رياض فاخورى وهو يتحرك فى مأزق الدعوة إلى نظرية نقدية عربية، وهذا بخلاف الرفض الذى يقدمه د. عبدالقادر القط بهذا الشأن قائلا:

«أنا ضد الدعوة إلى نظرية نقدية عربية، لأن الثقافة أصبحت الآن ثقافة عالمية، بغض النظر عن الطبيعة الخاصة بكل قومية، لأن المعايير النقدية واحدة فى الشرق والغرب، وليس هنا ما يصطلح عليه نظرية غربية فى النقد. توجد عدة نظريات غربية يمكن تطبيقها على مستوى عالمى، بطرائق مختلفة، حسب الظروف الاجتماعية والثقافية لمجتمع بعينه، وحسب قدرة الناقد وأسلوبه فى تطبيق هذه النظرية. ولذا ليس ثمة ضرورة لنظرية نقدية عربية أو كتابة رواية عربية. أما فنية الرواية فهى ولاشك متأثرة بالمحلية، ولكن ليس شرطا أن تحصر على أن تكون محلية، لأننا جزء من العالم الكبير، ونتأثر بالمتغيرات التى تحدث فى العالم الخارجى. ومعظم نقادنا الكبار والشباب متأثرون بثقافات ونظريات غربية، فمثلا البنيوية والأسلوبية السائدتان عند بعض النقاد، هما فى الحقيقة تياران غربيان وافدان، ومن يحس تناولهما هو الناقد الجيد من دون الالتفات إلى كونهما نبعتا فى الشرق أو الغرب[2]».

الأنغلاق فى إطار عربى مغلق، له مآزقه، وله سلبياته التى أعلن عنها د. عبدالقادر القط. أما فتح الحوار مع الثقافات والعلوم الانسانية فهى تبرز هذا التوازن الذى يبحث عنه النقاد، ويعملون على ترسيخه وبلورة إيجابياته، إلا أن هناك مجموعة من الشروط التى يجب توفرها

---

(١) المرجع نفسه، ص: ١٦.

(٢) عبدالقادر القط: أنا ضد الدعوة إلى نظرية عربية (حوار) الموقف الأدبى ـ الأثنين ٨ ـ ١٤ـ تشرين الأول أكتوبر ١٩٩٠ العدد ٤٤٣ السنة العاشرة، ص: ٤٤.

فى أخذ النظريات والمناهج الغربية أهمها التمثل الحقيقى لها، والمعرفة باستخدامها، وتمثلها تمثلا حقيقيا وليس سطحيا حتى لا تنفلت مبادرة التأسيس من بين أيدى النقاد الذين يرددون القول بوجود أزمة نتيجة تحكم السطحية فى تناول قضية النقد. وهذا ما جعل رجاء النقاش يقول: «إننى أو من هناك أزمة بالنقد الأدبى سأحاول أن أجسد مظاهر هذه الأزمة فيما يلى:

١ ـ تاريخ النقد الأدبى العربى غير مدروس، وغير معروف فى الحياة الأدبية. إن عندنا نقادا كبارا فى تاريخ تراثنا الأدبى القديم. هذا التراث غير معروف بوضوح وغير مدروس بوضوح.

٢ ـ المظهر الثانى هو أن المدرسة النقدية غير واضحة، فعندنا ـ مثلا ـ مدرسة لتبنى الخط الواقعى، وهناك مدارس أخرى... وعندنا مثلا ناقد معروف اسمه الدكتور رشاد رشدى يتبنى نظرية الفن، ومع ذلك فإن هذه النظرية كلها غير واضحة، بمعنى أن النقد الواقعى يقف عند الأوليات، بمعنى أن النقد الواقعى يقف عند الأوليات، عند المبادى العامة وليس ثمة تفاصيل دقيقة من جانب الناقد العربى المعاصر تشرح أسس النقد الواقعى وتقدم لنا رؤيا صحيحة لفهم المدرسة الواقعية. وأرى أن رواد المدرسة الواقعية فى النقد العربى المعاصر، لظروف عديدة متنوعة تتصل بواقعنا، وقفوا عند حدود التبشير، والحديث العام عن المبادئ الرئيسية دون التفاصيل الدقيقة[1]».

إذا كان النقد فى وجوده يعيش هذا الشرخ فى تمثله للنظرية، وممارسته للوعى المتولد عن هذا الشرخ فإن هذه الانتاجية حسب كمها وكيفها لاتفتأ تواجه بالسؤال التالى: الانتاجية: أية علاقة بالنتاج المحلى؟ هذا ما يمكن الاجابة عنه انطلاقا من النموذج الذى تحدث عنه رجاء النقاش.

الانتاجية: أية علاقة بالنتاج المحلى؟

لنضع هذا السؤال فى الصورة الحقيقية لصورة الواقع العربى، إذا أردنا التعرف ـ أكثر ـ على مسألة الانتاجية فى علاقتها بالخبرة، والقدرة، والقيادة، والحركة الأدبية. ذلك أن

(١) رجاء النقاش: **أزمة النقد الحديث**، ندوة الأداب آذار مارس١٩٧١، العدد٣، السنة١٩، ص:٦.

وجود حركة نقدية واضحة المعالم والأدوات والممارسة، أى حركة لها تجلياتها الحقيقية ـ هى بالضرورة ـ رهينة الوطن العربى بكل مكوناته وتناقضاته لأنه:

١ ـ مجتمع غير منتج، والإنتاج فيه هامشى.

٢ ـ أنه يستهلك كل ما ينتجه الآخر/ الغرب.

٣ ـ وفى المجال الثقافى هناك الاستهلاك الثقافى العديم العلاقة بالنتاج المحلى/ وبالحاجات العميقة للمجتمع.

تكتسب هذه المكونات للمجتمع العربى أولوية وأهمية بالغة فى الحديث عن الواقع العربى، لأنها تكشف عن الهامشية الموضوعية لنتاجنا الثقافى.بعكس الركام الثقافى المهيمن الذى يسد حاجات المؤسسة الحديثة «دون أن يكون له أمتلاك حقيقى فى المصداقية التعبيرية الفعالة التى للثقافة».

من هذه المكونات نتسأل: أين الحركة النقدية؟ وهل لها معنى فى هذا السياق؟

فى غياب انتاجية حقيقية داخل المجتمع العربى توزع الخطاب النقدى العربى بوعيه السائد بين ثنائية الأصالة والمعاصرة، الشكل والمضمون، الشرق والغرب التوفيق بين النقد العربى القديم وبين المناهج النقدية الغربية. فكانت كل الأجوبة مشروطة بـ «تاريخ الإبداع من جهة» وبـ «انتاج المعرفة الاجتماعية من جهة ثانية. وقد أعطى الياس خورى بعض الاجابات حول انتاج إوالية المعرفة الاجتماعية ومسألة الابداع حيث يرى «أن الابداع يملك تاريخا اصطلاحيا، إنه تاريخ الوعى المتشقق. فالابداع الأدبى، فى مجالاته المختلفة، يقدم صورة عن الوعى العربى بتناقضاته المتعددة، عن وعى الحاضر، ووعى العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخى، حتى وإن بقى هذا الوعى كليا فى سمته الغالبة. أما السؤال عن انتاج المعرفة الاجتماعية فإنه يقدم جوابا غائما: هل التخلف العلمى والتقنى يفسر هذا التحول الكامل إلى الترجمة المبتسرة والاستهلاك الاعقلانى، وهل هى عدم القدرة على التعريف الحقيقى تجعل من علاقاتنا بالعلم الحديث فى كشوفاته الثلاثة: التاريخ والتحليل النفسى وعلم اللغة، علاقة برانية، فال يستطيع الكشف العلمى أن يدخل سياق النص العربى، ولا تنتج هذه الكشوف نصوصا عربية جديدة[1] ؟».

(١) الياس خورى: **الذاكرة المفقودة**، دراسات نقدية، ص: ١٥ .

تأسيسا على قول إلياس خوري يمكن أن نرصد - في الوطن العربي - التناقض الصارخ بين الانتاج والاستهلاك، بين الابداع والاتباع، بين ثقل ميراث ساكن وانحطاطي يأتي من متحف تاريخ هذا الوعي المتشقف وبين ميراث آني يأتي من العالم المعاصر. الميراث الأول يصير قيد حرية الحاضر، أما الثاني فيحول دون تحطيم أسار الثاني. ومن هنا يبقى التناقض قائما بين الحضور بالذات للذات، والحضور للذات عبر الآخر. ويظل النص العربي الجديد سؤال هذا التناقض، أي سؤال القدرة التي لا تتأسس على أقل قدرة من المعرفة، بل على التحرر بالمعرفة لتكوين جواب عن السؤال. ويقترح الياس خوري استقراءه النقدي لواقعنا النقدي من خلال الطرح التالي: «الجواب عن هذا السؤال المعقد يكمن في مكان آخر، فالمعرفة لاتنتج خارج الحاجات الاجتماعية، والحاجات الاجتماعية تحتاج إلى قنوات تقوم بحفرها للتعبير عن نفسها. غير أن الجواب الذي قدمته «النهضة» ومن بعدها الحداثة على التحدي العربي كان جوابا ملتبسا، فجرى تقديس فكرة الدولة وعبادة دورها ومركزيتها كحاملة للتقدم، حتى تم إحلال الدولة محل المجتمع، وأصبحت أجهزة الدولة، المحدثة بديلا للمجتمع قبل أن تتحول إلى نقيضه. ثم تحولت الدولة في زمن الربيع النفطي من مركز تنظيم الثروة إلى مركز لتوزيعها، حتى تم تحويل المجتمع من جسد حي الى جثة ثم بعد هذا يصاب بعضهم بالدهشة حين يرون المجتمع المدني يستعير النصوص التراثية وهو يحاول الدفاع عن نفسه أمام فراغ القيم الذي خلقته الدولة القومية المهزوزة[1]».

مثل هذا الطرح لا يخفي غياب النقد وإنما يظهره، لا يجعل الأمة وليدة صدفة، وإنما نتيجة حتمية لتناقضات المجتمع العربي، وكثيرة هي الكتابات التي عملت على رأب الصدع في ملء هذا الفراغ بالامتلاء المعرفي، وردم الهوة بالتمثل والاستيعاب لأسباب هيمنة الذوق التقليدي، والاعتياد الذهني على القوالب المحنطة الجاهزة، وعلى الكسل العقلي وغياب القدرة على تجاوز غيبوبة الوجدان والتكرار والرتابة المحتكمة في هذا الغياب.

إن ردم الهوة بين الطموح والانجاز، بين مجتمع غير منتج، وآخر اختلفت مشاريعه ورؤاه وتوجهاته لخلق انتاجية تلبي حاجات الانسان العربي في زمانه ومكانه، تعيد طرح مسألة الانتاجية باعتبارها حركة وفعلا وإضافة وليست تراكما غارقا في تقليدية فقيرة تعبيرها مصنف من خارج، ومحدود في ملامح معينة نسخية تخضع لصورة الفعل الواحد والمقبول

(١) المرجع نفسه.

تقليديا، خصوصا وأن التوكيد على الغرب، مشدود لدى العرب، شعوريا أو لا شعوريا بتقليد هذا الغرب، وليس هذا بغريب، لأن تاريخ الفكر العربى عند دعاة الاستفادة من الغرب مقتنع ـ منذ جذوره الأولى ـ بأنه لا يوجد مقاس آخر لتطوير المشروع الثقافى العربى ورواج نتاجه الإحسب النمط الوحيد الذى التزم به تاريخ الغرب. أنه نوع من التقليد الأعمى الذى تغيب فيه الخبرة والمنهج مما يولد عنه أزمة تكمن فى غياب دور النقد، فتكثرحالات التذمر تكاثرا يظهر بتتابع فى جل الكتابات التى لا تفتأ تعلن الموقف الصريح فى كل مناسبة يثار فيها الجدل حول النقد الأدبى. وطبعا «هناكى شكوى عامة فى الصحافة الأدبية العربية، وفى الأوساطة الأدبية المختلفة من غياب دور النقد الأدبى مما يسمونه عادة «أزمة النقد الأدبى» ويحس المتتبع لحركة الأفكار فى الساحة الأدبية العربية أنه قد وجدت الحركة الأدبية الحديثة، وجدت معها مشكلة النقد الأدبى، ولعلنا نتذكر كيف حاول فرسان النهضة الأدبية العربية منذ إطلالة القرن العشرين، بل قبل ذلك بعقدين أو ثلاثة، أن يضعوا أسسا راسخة لنقد جديد، فكان من ذلك محاولة الناقد العربى السورى قسطا لى الحمصى، ومن بعده محاولة عباس محمود العقاد ومدرسة الديوان، وغير ذلك من المحاولات التى حملت دلالة واضحة على شعور الأدب العربى فى مطلع عصر النهضة أنه مقبل على مغامرة جديدة فى الإبداع، وأنه يحتاج إلى «نور يهتدى به» على نحو ما قال ميخائيل نعيمة، وأن هذا النور بالضرورة هو النقد الأدبى[1]».

هل هذه الشكوى؟ وهل هذه المحاولات كافية لخلق نقد أدبى لتجاوز هذه الأزمة؟

وهل يمكن حصر هذه الأزمة وأسبابها فيما قاله د. حسام الخطيب؟ أم أن مسألة البحث عن نظرية عربية للنقد تبقى مسألة أخرى هى التى يصطلح عليها النقاد بـ «غياب المدارس النقدية» ؟

ربما يكون من الأفضل تناول هذا الطرح بالمناقشة لأنه يحتل حيزا هاما في الحديث عن إشكالية النقد، ولأنه يريد إعطاء الموضوع موقعه ضمن طروحات أخرى تريد إثارة السؤال حول وجود أو عدم وجود هذا النقد.

---

(١) د. حسام الخطيب: أزمة النقد عند حائط المبكى. الموقف الأدبى، عدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ٦.

النقد بين غياب المدارس النقدية وظهور الناقد:

إن مشكلة النقد الأدبى تكمن ـ كذلك ـ فى درجة الانسجام الواهية بين ما يطرحه عدد كبير من النقاد ـ من سائر المشارب والاتجاهات ـ وبين الممارسة التطبيقية، ذلك أن الخلل يظهر واضحا فى ممارسة تنطوى على كثير من المطبات والهنات يمكن تعليلها:

١ ـ بضعف المنهجية.

٢ ـ بضعف النقد التطبيقى.

٣ ـ بقول الافادة من جميع المناهج.

٤ ـ وجود أدباء ونقاد وعدم وجود التاجية.

هذه التعليلات تعكس عدم الانسجام الذى يسكن التنويع على مناهج تكون نتائج قراءتها محاولات انتقائية فى غمرة التطبيق، كما تكون محدودية الانتاجية بهذا الضعف وهذه الانتقائية واضحة، وهو ما يفسر قول د. حسام الخطيب بفشل النقاد فى وضع أسس راسخة لنقد جديد يمكنها أن تجعل المذاهب النقدية تتعدد، والقراءات تختلف، والتجريب مفيد، والابداع مغامر مع مغامرة النقد، كل ينتج خطابه حسب طبيعته ووظيفته. وفى اعتقاد رجاء النقاش «أنه لو تعددت المذاهب النقدية، وحرص كل ناقد أو كل مدرسة نقدية أن تشرح وجهة نظرها فكريا وتطبيقيا، واستطاعت كل مدرسة نقدية أن تنجب نقادها النابغين المبدعين لزالت الأزمة...» خصوصا «وأن النقد قاعدة وإبداع فى نفس الوقت، هو لون من الإبداع، إذا استطاعت المدارس النقدية أن تصل إلى هذا المستوى وإلى هذا العمق وهذا التنوع وهذا الابداع المجدى، ينقسم النقاد، وسينقسم القراء، وسيجدون، نفسهم فى مدارس مختلفة حسب إمكانياتهم الثقافية، وحسب مواقفهم فى المجتمع والحياة. هذا الانقسام فى النقد الأدبى هو انقسام طبيعى. ففى الأدب نفسه، حيث توجد مدارس متنوعة تنسب الابداع إلى المدارس النقدية وهو أيضا انقسام فى أذواق القراء وفى ثقافتهم، وفى ألوانهم واتجاهاتهم المختلفة[1]».

غياب المدارس ـ إذن ـ هو غياب النقد والحركة والانتاجية، وظهور الناقد يبقى مسألة صعبة جدا لأن ظهوره يرتبط بمجموعة من العلائق المعرفية والاجرائية التى تغدو فى نهاية

---

(١) رجاء النقاش، ندوة الآداب، أزمة النقد الحديث الآداب آذار مارس١٩٧١، العدد ٣ السنة ١٩، ص: ٨.

المطاف كشفا لوعي إجرائي ومفاهيم منهجية تقدم كيفية اشتغالها داخل الخطاب النقدي وقد استطاع الناقد التمييز بين التلقي التداولي والتلقي الأدبي.

في الواقع إن التوكيد على غياب المدارس، أو ضرورة تكوين هذه المدارس مسألة فيها نظر، لأن المفهوم السائد حول هذه المدارس ـ في رأي أغلب النقاد العرب ـ هو الخضوع المطلق لتعاليم النظرية، وتطبيق توجيهاتها بشكل أعمى وببغاوي. لكن هذا الفهم يسقط التفكير في هوة الهذر، ويقتل الدهشة التي تسبق السؤال، ليغيب السؤال فيما بعد، لأن التمسك بنظام معرفي معين لايلبث أن يتحول إلى إيديولوجية ضمنية عندما تنفصل عن الاحالة وعلى ما يتجاوز تحديداتها المؤقتة.

إن الذي يستطيع تأسيس النقد خارج النظرية أو المذهبية الضيقة، هو القادر على جعل منهج التفكير فيه يأخذ شكل مشروع دائم في التفكير، ويحرر النقد من النظرية الضيقة والمذهبية الثابتة. وهذا يعني تحريره من الصياغة الصارمة، وجعله يضع وعيه المتجدد مباشرة مع عقلانية مجتمعه، ومع تاريخية المعرفية، من حيث كون هذه المعرفة عملية انفتاح متواصل على الكينونة. أي أن النقد يصير إبداع المختلف المتميز الذي يملك جوابه في ذاته، ولكنه جواب غير نهائي.

الدعوة إلى المذهبية وإلى تكوين مدارس أدبية يوقع النظرية النقدية ضحية الدعوة إلى إيديولوجيا للنظام الذي يجب أن يقوم. إنها شكل من شكل الإلزام الخارجي الذي يحدد مقاييس وقيما فيها أمر للابداع أن يتحدد بها سلفا. وهذا ما غاب من الدعوات الحماسية للنقاد العرب وهم يتحدثون عن غياب مدارس ونظريات نقدية في الثقافة العربية، ويبحثون عن تأسيس نظرية لهذا النقد المبحوث عنه، مهملين أهم خصوصية العمل الابداعي وهو الغنى الايحائي في مقابل خاصية الايصال التي هي سيمة النص غير الابداعي.

على هذا الأساس ليس المشكل إيجاد نقد عربي داخل مدارس ومذاهب، وليس المشكل ـ كذلك ـ أن نعرفه، أو نضع له الحدود والمقاييس الصارمة. إن أصل التعريف أن نجعل الموضوع ذاته قادرا على ايضاح ذاته ليكون حضوره في أسلوب معرفي متحول يكشف جانبا من المجهول الذي يختفي وراءه، أو يكشف عن المعلوم الذي يصير سؤاله. وهذا بعكس ما يراه د. غالي شكري الذي يرى أن خلل النقد هو في غياب حركة أدبية، وفي غياب تيارات تستعمل أحيانا كمرداف للمدارس والمذاهب التي بإمكان اختلافها أن ينتج معارك

أدبية تثرى الحقل الثقافى وتوسع من مجال نتاجه. يقول: «فى الوطن العربى أدباء ونقاد، ولكن ليست لدينا حركة أدبية نقدية. حين نتذكر أصحاب هذه الأسماء: طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، محمد مندور، مارون عبود، لويس عوض، عمر فاخورى، رئيف خورى، عبد القادر القط، حسين مروة، محمود أمين العالم، نفهم معنى «الحركة» الأدبية النقدية، من معارك الشعر الجاهلى، والشعر الجديد والواقعية، والشعر المهموس والتفسير النفسى، والالتزام هذه المعارك قامت بين تيارات يمثلها أحمد شوقى والمهجريون وجماعة أبو للو وحركة الشعر الجديد والمسرح الجديد، واللهجات العامية وكانت هناك المنابر التى تقودها هذه المعارك وتحصد نتائجها فكرا وفنا فتحدد النقاط الجديدة، التى انتهى إليها الخلاف. وبدأ الاتفاق أو العكس، حتى لا يكرر أحد أحدا، ويقفز فوق الأسطر. لذلك كانت لدينا حركة أدبية ـ نقدية فى تلك الأوقات الجيدة. الآن لدينا »«أفراد» يبدعون الأدب والنقد فى جزر منعزلة من دون إطار يجمعهم أو منبر، ومن دون معارك بين تيارات. لذلك فليست لدينا حركة ثقافية فى الوقت الراهن(١)».

إن ما يغيب عن غالى شكرى وهو يتحدث عن المنابر التى كانت تقود المعارك الأدبية، وينفى وجود حركة أدبية هو السياق التاريخى لتلك المعارك، إضافة إلى المراحل التى أعطتنا تلك الخصومات النقدية، حيث كانت تهدف تفجير البنى الاساسية للمجتمع العربى القديم الراكد، لتنبعث فيه حيوية العصر. لقد كان أغلبها تحريضا ضد التحريض المزيف، والنهضة المزيفة، وواقع العلاقات القرابية التى تحكمت – وما تزال – تتحكم فى سير المجتمع العربى.

غياب الحركة وحضور الأدباء، لا يعنى إلا شيئا واحدا، وهو أن تلك المعارك الأدبية كانت تريد قلب نموذج الثقافة الماضية إلى مشروع للحاضر والمستقبل، خصوصا تلك التى تسلحت بمعرفة جديدة أردات بها نقل ظواهر ناتئة ولافته من مشروع الثقافة الغربية المعاصرة وتخثيرها فى أطر ونماذج مطروحة للاتباع والمشاكلة.

حين ينطرح الموضوع بهذه الصيغة، أى صيغة الغياب والحضور تكون الأجوبة الجاهزة نفيا للحركة والاختلاف والاضافة. وعندما تكتفى بالسائد والمكتوب والمقول، فترتاح إلى النمط، وتطمئن إلى يقينها الطفولى أو شغفها العاجز، أمام ما يقدمه الموروث القديم الملقن

(١) غالى شكرى: **الحداثة والنفط**، مجلة الناقد، مارس ١٩٨٩، العدد٩، ص: ١٤.

تظل مسألة غياب المدارس النقدية، وقضية ظهور الناقد رهينة ولادة المعرفة بشكل طبيعي، وليس بعمليات قيصرية تتوخى زراعة نظام المجتمع الحديث والفكر الحديث في عضوية المجتمع العربي القديم الذي يزرع ظاهرة مرضية أخرى تتمثل في تكريس نرجسية المبدع وفردانيته خصوصا إذا كان مثقف المؤسسة، مما ينتج عنه تقزيم الصوت الجماعي والغاؤه إذا اقتضى الحال. وهي الظاهرة التي أثارها محمود منقذها شمي عندما أشار إلى ما حققه النقد العربي من التماعات وسط هذه المتناقضات التي فكك من خلالها العلاقة بين حالات الاخفاق والنجاح في تجربة النقد الأدبي العربي، كما أعاد تركيب رؤيته من ممارسة النقاد المتناقضة في خلفياتها ورؤيتها وتوجهاتها. يقول: «لقد وفق النقد الأدبي العربي الحديث إلى خلق بعض «الالتماعات» التي نجدها في هذا الكتاب أو تلك المجلة. وإلى شيء من التجديد في مناهجه وأدواته. ومصطلحاته وإلى أن يفرض احترامه على القراء والجامعات ومؤسسات النشر، ولكن النقاد أخفقوا إلى الآن في أن يكون لهم صوت جماعي، وأخفقوا في خلق العقلية النقدية. وكان أخفاقهم كبيرا في أن يحلوا لغة الحوار بينهم، بدلا من «الرفض الكلي والقبول الكلي» لأن الثقافة السائدة هي ثقافة «الأبيض والأسود» والفرض بالقوة والتهديد وكان أكثرهم عاجزا عن أن ينجو من أسرها. فالسلفي يريد من كل النقاد أن يكونوا سلفيين، والتوفيقي يريد كل النقاد ان يكونوا توفيقين والمجدد يريد أن يفرض التجديد على كل النقاد ولدى الأطراف الثلاثة تهم وأوصاف مهنية يطلقونها على كل من ليس منهم(١)».

هل يمكن – في هذا الصدد – إيجاد إمكانات الانفلاق من مأزق أسباب غياب النقد؟

لم تكن الاقتراحات المقدمة في هذا المجال سوى محاولة تضرب تارة جهة الماضي التراثي بحثا عن ماهية نقد واقعة في الأصل، وتارة جهة المماثلة مع بعض ظواهر المدينة الغربية الناتئة، في التوجه الأول محاولة استحضار الأصل الذي كانه هذا النقد وحمله معه دائما. إنه الأصل الذي يجب ألا تقطع معه الصلة لصياغة أسس التأسيس وفق البدء من نقطة البدء التي هي الأصل. أما التوجه الثاني فهو البدء بكتابة نص مفتوح ينجذب لظواهر هذه المدنية، ولكل الأجناس الأدبية لتنصهر كلها في جسد واحد يرفض كل نهضة هلامية رابضة في عالم أسطوري غباري شبحي.

---

(١) محمود منقذها شمي: تسعة أدباء يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العربي الحديث. أجرى الحوار: عبدالله أبو هيف الموقف الأدبي (س. ذ) العدد ٢٠٠، ص:٧١ .

من السلبيات التي تحملها هذه الامكانات، وهذه المحاولات، أنها في رأيي مطاع صفدي: «لم تحقق إلا فصولا من المشاكلة المزيفة التي كانت تبدد الجهود والآمال. بعد انكشاف تهافتها السريع، مخلفة اليأس أحيانا من إمكانية التطور الحقيقي لفقدان الوعي أصلا بالهدف والأسلوب[1]».

ثمة اقتراحات ومحاولات أخرى تريد تقديم مشروعها البديل عن الفراغ، لتأسيس نقد أدبي عربي وذلك بالتركيز على الدعوة إلى صياغة نظرية نقدية عربية ملمة بإوالية الانتاج الأدبي، واوالية الكتابة النقدية، ومدركة في الآن نفسه أسرار العلاقة بين الإبداع ووعيه النقدي حتى لا يبقى غياب النقد مكرسا لهذا المأزق. مثل هذا الوعي يمكن أن ينقل الفهم إلى مجال أكثر دقة ووضوحا ورحابة حينما تطرح الأسئلة حول الابداع ذاته، وحول علاقة الأدبي بصيرورته، وحول تطور الانتاج الاجتماعي بشكل عام بعيدا عن العدمية التي تزعم أن ا لنقد الأدبي العربي لم يصيبه أى تحول أساسي، وبعيدا ـ كذلك ـ عن تطبيق المفاهيم تطبيقا قسريا، أو جعل القراءة محدودة الحركة عندما تبقي المتن المنقود على الهامش.

هذه الطروحات ـ سواء منها التي اتخذت النقد للواقع، وللممارسة النقدية إحدى مهامها الأساسية، أو تلك التي أغرقت خطابها النقدي في التشاؤم والعدمية - كانت كلها تكشف عن هامشية الفعالية النقدية في الثقافة العربية المعاصرة، وبالتالي التوكيد على أن النقد الأدبي نفسه، عبارة عن حلقة مفقودة، وأن النظرية النقدية العربية ما تزال تشكو من «فقر الدم الفكري» في أوردتها إجمالا.

وفي رأينا أن النقد الأدبي العربي ـ الآن ـ في تراكماته وتنوع خطاباته ـ ليس هو الحقيقة، ولكنه يقدم شكل هذه الحقيقة وأنه في هذا الشكل يقدم قضيته التي يريد تأسيسها وذلك بتمتين وجود مفاهيمه في تعريف دقيق ومفتوح على إمكانات جديدة تقدمها له المعرفة والفكر الانساني.

هذه القضية التي يعمل النقد على تأسيسها كثيرا ما اصطدمت ببعض العراقيل التي تجعل مفاهيم النقد أقل موضوعية وانجازا، وأقل قدرة على توفير أرضية صحيحة لهذا التأسيس، وذلك بسبب سيادة التفكير بالنموذج وكون الفكر العربي الذي يريد أن يعيد

---

(١) مطاوع صفدي: المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمثاقفة. الفكر العربي المعاصر، كانون الأول ١٩٨٠ـ كانون الثاني ١٩٨١، العدد٨/ ٩، ص: ٢٠.

تأمل كيانه ونتاجه بشكل عميق، يظل رهين هذه الحلقة المفقودة كموضوع مطلوب لتكوين هذا النقد.

إن هذا النقد الباحث عن حيز الإبداع وفضاء الإنتاج يبقى مرتبطا بغرب هو فى نظره مصباح ديوجين الذى يرفع فوق الأعين ليستهدى به فى هذا البحث. إنه النور وصاحب النور، إنه الاضواء التى تحجب الأنوار. إن حيز الإبداع وفضاء الإنتاج يعيشان فى حالة ديمومتها مستمدة من الانبهار بالنموذج الذى يصنف البشر والمجتمعات حسب معطى مقبول يملك القيمة والحقيقة، والمطلق والمحدد، والأصل والبدء والاستمرار، بالانبهار يتأثر النقد لتغيير الممارسة النقدية، لتشكيل الوعى الذى يراد به ملاحظة هذا المتحرك، وفهمه، واستيعاب ما يطرأ عليه من تبدل يجعله مختلفا عما كان عليه، وإعادة الحوار الحقيقى إلى طبيعته المشروعة بين الانسان والعالم، بين الفلسفة والعلم، بين الأنا والآخر.

لا يعنى التفكير فى كل هذه المعطيات قبول كلام يريد أن يصبح من البديهات، أو يتحول إلى يقينيات ثابتة، أو يفرض موقفا يصير هو الحقيقة التى تلغى كل الحقائق وإنما يعنى أحداث خلخلة فى هذا الشكل الذى سيطر على شعور ولا شعور المثقف العربى طوال تمسكه بهذا المصباح وزعزعة الشك أو التشكيك فى قدرة العرب على تجاوز ظروف التخلف والحكم على وعيهم وإدراكهم بعدم القدرة على استيعاب الحضارة الغربية.

لقد جاءت الدعوة إلى انخراط الشعوب العربية نابعة من الطموح إلى جعل دخول الشعوب العربية فى معركة المثاقفة والمشاكلة دخولا عميقا يعرف أصول الصراع بين أسباب العجز والشك، ومسألة التمثيل الحقيقى والشامل لموقع الأنا من الآخر من الأنافى اطار العلاقات اللامتكافئة التى نطرح حول وجودها الأسئلة التالية:

- ماذا تعنى الدعوة إلى معرفة أصول الصراع كى يستفيد النقد الأدبى العربى من العلوم الانسانية؟
- هل هى دعوة للبدء بالقطع مع ما سبق هذا النقد من تراكم عربى؟
- هل البحث عن ما هية نقد واقعه فى الأصل تظل قائمة أم ملغاة؟
- هل هذه الاستفادة تغطى العجز أم تكشفه؟ وهل تدل عن اضطراب المفاهيم وبالتالى تعبر عن تذبذبنا الحضارى أم لا؟

هذه أسئلة تكرر التناول والطرح لقضية النقد بنوع من التحدى. تحدى الذات لاقتحام الموضوع، واقتحام الذات لتحدى الموضوع بهدف تحقيق بعض خطوات التقدم ولدحض

زعم الخطابات العديمة لبعض النقاد العرب الذين يروجون الزعم أن النقد الأدبى العربى لم يصبه أى تحول ملحوظ رغم عملية المثاقفة.

فكيف تنطرح مسألة المثاقفة والمشاكلة فى علاقتهما بالنقد الأدبى العربى؟ وما موقف النقاد العرب من سلبيات التفاعل المضطرب؟

النقد الأدبى العربى

ومسألة استيعاب التجربة النقدية الغربية

ينتمى النقد الأدبى العربى ـ بكل تأكيد ـ إلى مناخ الثقافة العربية كإنجاز ساهم فيه كثير من الأدباء، والنقاد، والمفكرون، مساهمة كانت مرهونة بطبيعة الأسئلة الثقافية التى تنتجها كل تجربة، أو جيل، أو تيار، أو حركة أدبية، كما أن هذا النقد كان متابعا للحوار مع كل أطراف المعادلة ـ التراث ـ الغرب ـ الماضى والحاضر. هذا الكل الذى يعطى هذا المناخ قدرته على ملء الفراغات القائمة فى الثقافة النقدية، يمنح المشروع الثقافى العربى توجهه السليم نحو الاكتمال الكامل والوعى الشامل بالتجدد المتجدد وهو يوسع دائرة حضوره فى هذه الثقافة، باعتباره جزءا من كل؛ عنصرا حيويا له دوره الايجابى الذى يرافق ايقاع هذا المناخ أو يتجاوزه.

والحديث عن النقد الأدبى العربى ـ هو فى الحقيقة كلام عن السيروة التى مربها قبل أن يستوى فى صيغته النهائية التى يقال عنها إنها صيغة دالة على أزمة، أو هى الأزمة عينها، لأن هذا النقد لم يعلن ـ بعد ـ عن أزمته هاته ـ كى يكتشف أفقه لتكون تجربته الفعلية قائمة على تمكين الحوار من رسم مستقبل أفقه المنتظر الذى يتأبى فهمه ويستعصى إدراك خلله، أو بعده وأبعاده إلا إذا أوضحنا أن جميع التجارب النقدية العربية كانت من منطلق أسئلة كل جيل تريد أن تجعل تجريب المناهج متحققا من منطلق الانفتاح على التراث، أى على مفهوم النقد الذى ينهض على بعدين ظلا يلازمان صيغته، ويرافقان مده و . زره، وايجابياته وسلبياته، هذان البعدان هما

١ـ التجريب من منطلق الانفتاح على التراث العربى، والذاكرة الموجود فى هذا التراث، وما يزخر به من اجتهادات أعطت النقد القديم شرف الريادة فى تأسيس تميز صاغ معالمه عبدالقاهر الجرجانى، وابن طباطبا، وحازم القرطاجنى وغيرهم.

٢ـ أما التجريب الثنى فهو الذى يكون انفتاحه ضروريا على النقد الغربى المعاصر وعلى خطابه الذى أسس وعيه النقدى على استيعاب نظريات الأجناس الأدبية.

فى البعد الأول نجد حنينا إلى ماض ولى بعطائه وباجتهاد النقد فيه، أمافى البعد الثنى فدعوة إلى التفاعل مع الغرب من خلال المثاقفة كإشكالية تردنا إلى عالم التناقض بين «الأنا» و «الآخر»، وتعيدنا إلى الحديث عن مسألة الأمتثال للآخر أو التمرد عليه، أو اختيار التوفيق بين الأصل والوافد المستورد كنهج لقيام النقد الأدبى العربى.

إن المفارقة واضحة بين هذه العمليات» بل إن التناقض صارخ بين كل اختيار لأنه كيف يمكن أن تكون المثاقفة تعبيرا عن الوعى بالحوار مع الآخر؟ بل وإلى أى حد، ومن خلال هذه المفارقة، وهذا التناقض، يستطيع النتاج النقدى العربى فى تجريبيته، أستيعاب وتمثل تجربة النقد الغربى؟

إن عملية المثاقفة، إضافة إلى هذين السؤالين، لا ينفيان مركز المسألة ، الغرب، ولا يلغيان الوضع الحضارى المعطى الذى تتم فيه هذه المثاقفة بتعدد الحقول الفكرية والثقافية والفنية فيها والتى تشكل انساقا متلاحمة ومتآلفة لدى الآخر، أما لدى العرب فقائمة على التناقض السلبى، وعلى الاضداد التى لا تتيح معرفة الأشياء والخبايا والمهمش والمركزى فى هذه المثاقفة وهى ترسم سؤالين هامين هما:

ـ لماذا العودة إلى الغرب؟

ـ وهل هذا الغرب هو المفتاح السحرى لمعالجة ومقاربة النص العربى داخل نوعه الأدبى، أو بعد أن تنتفى الحدود بين هذه الأنواع: لإنتاج النص العربى المغاير للسائد؟

الإجابة عن السؤالين، تردنا إلى تماهى الغرب مع الزمن، وترجعنا إلى مركزيته التى لا ترى أية حداثة مع الزمن، وترجعنا إلى مركزيته التى لا ترى أية حداثة غير حداثته، ولا نموذجا غير نموذجه، ولا صوتا إلا صوته. إنه نفى وجود حداثات ومرجعيات وإبدعات وتجريب عند الهامش النحن.

النفى هنا، يوازى التماهى أو يكمله عندما يصير المركز مهما يرفض أى تشكل غريب لا يدخل ضمن هذا النسيج الغربى.

إن الحديث عن المثاقفة صار موضوعا دخل إلى إهتمام النقاد، وشغل تفكيرهم حتى صار محور كل كتابة تتناول التفاعل بين الثقافات والحوار بين الشعوب والأخذ والعطاء،

والتكرار والتجديد فى هذا التفاعل الذى يشكل المجتمعات ـ كلها ـ كنسيج لا من إعادات فحسب، وإنما ـ أيضا ـ من اختلافات وتنويعات تؤكد على الحقيقة التالية: وهى أن موضوع النقد العربى واشكالاته المنهجية يمكن فهمها وتفسيرها والتعرف على مكوناتها فى سياق فهم واستيعاب نتاج النقاد العربى، فى علاقتهم بالآخر، وفى ضوء موقعهم فى الحوار الثقافى، وفى التجريب الذى حمل لواءه جل المثقفين فى البلاد العربية عندما تنبهوا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ كما يقول نبيل حورانى «إلى أفكار أوربا الحديثة ومؤسساتها، وبدأوا فى النصف الثانى منه، يشعرون بقوّتها. وكانوا يتساءلون بأى معنى يظلون عربا، ويظلون مسلمين، إذا ما تأثروا أو اقتبسوا عنه»(١).

إن مسألة الأخذ من الغرب يجب ـ فى نظرنا ألا يلغي الهوية، أو يستبدل ثقافة بثقافة، أو يبدل انتماء بانتماء، بل إن مسألة الأخذ يجب أن تكون مشروطة بمدى ما سيحققه الأخذ من تحويل فى البنية الفكرية السائدة، وفى الممارسة الثقافية الموجودة لارساء قواعد مؤسسة نقدية. ظهرت بعض ملامحها في مصر ولبنان وسوريا ولدى الرابطة القلمية حيث كان هدف الحوار مع الغرب متخذا الصفات والأهداف التالية :

١ ـ الانفتاح على الغرب كمصدر للمعرفة ومنظر للإبداع.

٢ ـ توجيه هذا الانفتاح وجهة محملة بالايديولوجى لمناهضة الخط السياسى الرجعى والفكر السلفى، والعادة التى تكرس التكرار.

٣ ـ جعل أهم هدف لهذا الانفتاح مناصرة العقلانية والديمقراطية. مثل هذه الصفات والأهداف كانت تعبر عن رؤية مرجعيتها فى واقع هو زمن التخلف العربى، وزمن غياب الحريات العامة فيه، وزمن تهميش الفعل الثقافى وما يمكن أن يتضمنه من وعى نقدى كان يقدم محتملة كالتالى:

١ ـ مغادرة الاتجاه الذاتى إلى الموضوعى.

٢ ـ تجاوز بدايات النقد الأدبى التى كانت مغرقة فى التأثرية الخالصة، والمبنية على الذوق الفطرى وعلى الوصف لا على الفكر التحليلى.

٣ ـ التخلص من المصطلحات التى كانت متداولة فى هذا النقد الذى لم تستطع الانفلات أو التحرر من أسر المجال الذوقى.

---

(١) نبيل حوراضى: الفكر العربى فى عصر النهضة، دار النهار.

في المغادرة والتجاوز والتخلص المحتمل كان وجود النقد في رحلة مستعصية يمكن تسمية كائنها «بمأزق النقد» الذى اتوجد ضمت إشكالية المثاقفة، خصوصا وأن نشأة النقد الأدبى العربى – مع مطلع هذا القرن إلى الآن ـ حملت معها هذا المأزق عندما نشأ مثل أدبنا نفسه كما أوضح ذلك عادل الغضبان بقوله : «نشأ النقدفى أدبنا المعاصر مثل نشأة أدبنا نفسه، فكان فى أول عهده محاكاة لنقد الأقدمين، كما كانت الحال فى فجر النهضة الأدبية كما هو معروف ومشهور، فنزل حلبة النقد رجال امتلأت جعابهم بما وقفوا عليه من نقد القدامى من مثل «طبقات الشعراء» لابن سلام و «أدب الكاتب» و «الشعر والشعراء» «لابن قتيبة، و«نقد الشعر » و «نقد النثر» لقدامه بن جعفر، و«الموازنة بين أبى تمام والبحترى» للآمدى، و «الوساطة بين المتنبى وخصومه» لعلى بن عبدالعزيز الجرجانى، إلى غير ذلك من كتب النقد، فتأثروا بها وأداروا نقدهم على مواضع الزلل يتلمسونها فى الألفاظ التى تشذ عن القياس أو السماع، ويتقصونها فى المعانى المبتذلة أو المطروقة أو المسروقة»[1].

هذا النوع من المحكاة الذى كون الزاد المعرفى التقليدى للناقد العربى مع مطلع هذا القرن، كان هو الزاد المحاور الذى أراد أن يحاور ويجادل الثقافة الغربية، ويأخذ منها ما يطور به مستوى القراءة، أو يعدل منها عند الضرورة. من هنا يمكن القول إن المثاقفة ظلت فى بداياتها محكومة بهذا الزاد، فلم تبعد من اهتمام النقد هذا البعد التراثى خصوصا عندما عمل على محاكاة الغرب فكانت النتيجة بعد ذلك أن النقد العربى الحديث أخذ أصوله ومفاهيمه ومصطلحاته من جميع المذاهب النقدية فى القديم والحديث، ومن الشرق والغرب على حد سواء، فكان من تجليات هذا لأخذ أن بدأ التأثر بالفلسفات الحديثة واضحا من خلال هذه المثاقفة، فاقتنع هذا المحاور بجدوى هذه الفلسفات وأهميتها فى حركة النقد.

إلا أن مزالق المحاكاة، والأخذ، بقيت محفوفة، بمخاطر الارتماء فى أحضان الغرب، وعدم فهم طروحاته، ونقل ما عنده نقلا حرفيا. أو انكار حقيقة هذا الأخذ، لذا يبعد غالى شكرى أى نقد يمكن أن يوجه إلى هذا الأخذ، أو ما يسميه بـ «الاستلهام» لأن المسألة أكبر وأخطر وأعمق من القبول الشكلى لهذه المثاقفة. ويبرر ذلك بقوله:

---

(١) عادل الغضبان: الآداب تستفتى: هل أدى النقد العربى رسالته؟ الآداب،، نيسان (أبريل) ١٩٥٤ العدد الرابع ـ السنة الثانية، ص: ١٥.

«لا يعنينا نحن العرب أننا استلهمنا التراث الغربى فى كثير من فنوننا الأُدبية الحديثة، لأسباب حضارية خارجة عن إرادتنا، ولكن العيب هو انكار هذه الحقيقة، بأن نتجاهل رصد المؤثرات الأجنبية فى أدبنا الحديث، حتى نتعرف على أدبنا معرفة أعمق. ولاريب فى أن هذا الميدان من ميادين النقد العربى لازال بكرا، ويحتاج إلى جهود أجيال كاملة[1]».

مثل هذا التبرير الذى يقدم من خلاله ـ هذا الناقد ـ حضور المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث، ينسيه أن هذه الوضعية تتسم حسب مواقع الحوار اللامتكافئة بغياب تعادل بين طرفى المعادلة، وهذا يعد المحفز الأساس على التوجه إلى الآخر بهدف استلاف مناهجه ونظرياته وطرائق بحثه وتفكيره، وهو ماتبلور فى اختيار هذه المناهج من الانطباعى إلى المنهج التاريخى، والمنهج الواقعى، والمنهج النفسى، والبنيوى، والمنهج البنيوى التكوينى، والمنهج السيميائى...

والواقع أن من أبرز أشكال التأثر بهذه الثقافة الأجنبية استخدام النظرية لهذه المناهج بكل مسلماتها ونتائجها وأشكال التجريب فيها لتكون أساس قراءة النتاج الأدبى العربى قديمه وحديثه، وهو ما يضعنا أمام الاشكالات التالية:

١ ـ مدى فاعلية توظيف المؤثرات الأجنبية فى إعادة إبداع النتاج العربى.

٢ ـ مدى تمثل الناقد العربى لهذه الأطر النظرية، ومدى استيعابه لها.

٣ ـ مدى الوعى بنوعية المظان والمصادر التى يستمد منها هذا الناقد وجهة نظره ورؤيته.

٤ ـ مدى قدرة هذا الناقد على التحرك ضمن الدائرة التى اختارها إطارا يحكم نشاطه الفكرى وممارسته المتعلقة بالقراءة والنقد.

إن هذه الاشكالات، وما يتبعها ويليها من نتائج، تجعل النقد عندنا متأثرا بالتنظيرات العالمية ومذاهبها الاكثر حداثة، (جاكبسون ـ لوسيان غولدمان ـ رولان بارت، نومان تشومسكى، جوليا كريستيڤا، أن أوبير سفيلد...)، فى هذا التأثير يحاول النقد العربى إبداع خصوصياته، لكنها تبقى خصوصيات متعثرة، إما باسقاطات غير مبررة، وإما بالعمل على توليد نظرية نقدية من رحم التراث النقدى العربى.

---

(١) د. غالى شكرى: **سوسيولوجيا النقد العربى الحديث**. الطبعة الأولى ـ كانون أول (١٩٨١) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ـ لبنان، ص: ١٥.

هنا يمكن أن نتحدث عن هذه الاسقاطات من منطلق سؤال لا يقر الحقيقة المطلقة، وإنما يشكك في مدى استيعاب هذه المناهج التي يبقى استعمالها رهين شروط فكرية وثقافية هي ـ بالضرورة ـ افراز طبيعي لتناقض المجتمع العربي. السؤال هنا متعدد كالتالي:

ـ لماذا استعارة هذه المناهج؟

ـ لماذا تعريبها؟

ـ لماذا ينتصب التفاوت بين النقد الأدبي العربي والآخر الغربي؟

يبرز د. محمد برادة هذا التفاوت بين النقد العربي والنقد الغربي بكون ثقافتنا كما يقول «تتأخر دائما في التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية، وكثيرا ما يتم التعرف بعد أن تصبح تلك الكتابات مستنفدة لأغراضها عند من صاغوها، يضاف إلى ذلك أن هذا التعرف قلما يكون تاما ودقيقا، وتلزمه الكثير ليصبح مبينا على فكر نقدي قادر على التمثل والاستيعاب[(١)]».

إن التفاوت يعني كون النقلة التي أحدثها النقد الغربي في ممارسته، وما طرأ عليها من تحول جعلها متحركة ـ دائما ـ في الموضوع الذي كانت عليه لتصبح موضوعا آخر تحركه تفاعلات المكونات الثقافية التي لاتخطئ في إعادة الحوار إلى طبيعته المشروعة بين الإنسان والكون من حوله، بين الفلسفة والعلم، حتى يتعمق وجود مفهوم العلاقة الذي هو الأهم في تاريخ المعرفة الانسانية. وهذا بخلاف التفكير بالنموذج السائد في النقد العربي الذي يردنا إلى مسألة استعارة المناهج وتعريبها. فما معنى أن نستعير المناهج ـ كما يقول الياس خوري «ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكليتنا التاريخية الراهنة. فالتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مشكليتنا الثقافية. لذلك تبرز حاجتان: الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضي الكلاسيكي العربي، والحاجة إلى تعريب الانجازات* العلمية المعاصرة، وفي الحاجتين نكتشف أن علينا أن نمس الذي جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة»: اللغة والدين، وأن ندفع بالنقاش كي يصل إلى معنى الشرعية ومعنى الدولة، ومعنى التعدد الاجتماعي والطائفي والأقوامي، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التي تتشكل وحدتنا الثقافية منها[(٢)]».

---

(١) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي. دار الآداب بيروت: الطبعة الأولى ـ كانون الثاني ـ يناير ١٩٧٩، ص: ٩.

(٢) الياس خوري: الذاكرة المفقودة، ص: ١٩.

لقد صاد النقد العربي ـ وهو يولد وسط عاصفة التناقضات الإجتماعية ـ مجرد تلمسات تنطلق من المأزق التاريخي العام للوطن العربي، وتسير في طريقي صعب مهدد بأخطار كثيرة ناتجة عن عدم إستيعاب التجربة النقدية الغربية لأن مشروع النقد الأدبي العربي لا يتأمل كيانه، ولا نتاجه، عند كل تحول مطلوب، ولا يلغي نهائيا كل دوغمائية تؤدلج كل أشكال العقلانية المزيفة. وكل هذا ناتج عن إنخراط الشعوب العربية والمثقفين في معركة المثاقفة والمشاركة بفتور تارة وبحماس زائد تارة أخرى سواء إزاء التراث الخاص، أو إزاء تحديات حضارة التكنولوجيا، كما أنها خلاصة الرغبة في تجديد الحاجة إلى التعمق في أصول هذا الصراع بين الأنا والآخر لتفهم آليات الغرب ومنحاه، والتحرر من طغيان آليات المشاكلة ليتم إستيعاب العلاقة اللامتكافئة التي أراد الغرب أن يؤبد بها نموذجه على من حكم عليه بعقدة العجز والقصور عن تمثل حقيقي وشامل للأصل الذي يراد عكسه ونقله ومحاكاته وهو النموذج السائد في أغلب الأحيان.

ومن الأخطار التي تهدد النقد العربي ـ إضافة إلى ما ذكره إلياس خوري، هناك، أخطار أخرى قدمها محمود منقد الهاشمي متمثلة في عدد من النقاط أهمها «أن بعض النقاد ينجرفون وراء بعض التيارات الأدبية والأمريكية دون أنه يكون ما تبنوه ثمرة جهودهم المتواصلة ودراستهم المتعددة، وبحثهم الطويل وقراءتهم المستمرة، وبصائرهم الخاصة، بل نتيجة الخضوع المفاجيء لما يرونه الأن زيًا حديثا جدا في هذا البلد أو ذاك من بلدان أوروبا، وبالإضافة إلى أنهم سيضطرون في أية ساعة مفاجئة لاحقة أن يلفظوا كل ما كتبوه بناء، على زي آخر قد يظهر في أي وقت فإنهم سيخفقون حتما في تطبيق ما أخذوه على الأدب الغربي لأنهم أخذوه مقطوعا من قرائنه الثقافية والمفهومات الفلسفية والعلمية التي نشأ عنها وسوف يتعسفون في إستخدامه، ويقعون في التناقض نتيجة التناقض الذي لا مفر منه بين ما بقي لديهم من أفكار فلسفية وإنسانية وعلمية وهذا المنهج النقدي الذي أقتحمهم إقتحاما مباغتا[1]».

ـ ماذا ينتج عن عدم إستيعاب مكونات الثقافة الغربية؟

ـ وماذا ينتج عن هذا التقليد؟

---

(١) محمود منقد الهاشمي: **تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العربي الحديث**. حوار أجراه: عبدالله أبو هيف. الموقف الأدبي: كانون الأول ١٩٨٧، العدد ٢٠٠، ص: ٧١.

غالبا ما تكون إجابات الدارسين عن هذين السؤالين متشابهة، ويكون إصدار الأحكام صادرا عما تتمخض عنه هذه المثاقفة من نتائج، وما تعطيه من تكرار وإجترار للمستورد دون تبصرّ أونقد، وغالبا ما وقفوا على مكمن العجز والعطب الذى يحول دون إبداع حقيقى للخطاب النقدى وهو يجرب أدوات إجرائية مستمدة من الغرب، وفى رأيهم أن أكبر عيب تكابده الثقافة العربية المعاصرة هو إفتقارها إلى الخصوصية، والنقد الأدبى كما يقول يوسف سامى اليوسف «لايملك أن ينجو من هذا العيب طوال ما تصرم من القرن العشرين. فنحن كالببغاوات نردد معظم ما تقوله الثقافة ـ الأورو أمريكية. ففى القرون الوسطى تشكل فى الثقافة العربية تياران متمايزان، أولهما عربى أصلى، وثانيهما متتلمذ على الأغريق. وللحق إن أصحاب التيار الأول كانوا أقدر على الأبداع من أصحاب التيار الثانى. أما اليوم فالعكس هو الصحيح. لقد تجمد المشايعون لتيار الأصالة العربية، وإندحروا إلى الهامش بحيث يصح القول إن ابن عربى وابن خلدون والمعرى هم أساتذة بلا تلاميذ، وفتحت أقفاص الببغاوات وراحت تثرثر على هداها أو كما يحلو لها[1]».

ما يريد سامى اليوسف الوصول إليه هو:

١ـ أن النقاد العرب لم يستطيعوا التعلم من الغرب إلا القليل.

٢ـ إن النقد الأدبى الغربى مدارس وتيارات، أما فى الوطن العربى فكل ناقد تيار قائم بذاته.

٣ـ وجود إيغال فى الفردية، فلكل أمرىء منا شأنه الخاص.

هذه إذن معضلة الناقد العربى أمام الدعوة إلى الإنفتاح على المناهج الغربية، والتأرجح بين الأخر والتوكيد على عدم إلغاء أو فقد الصلة بتراثنا النقدى العربى، ويظهر أن هذا الإنفتاح قد أدى إلى ما أسماه بعض النقاد بالتبعية، أى الجرى وراء وهم الغرب.

ويصف د. أحمد اليابورى هذه التبعية بأنها شبه مطلقة للغرب. فيقول: «إن النقد العربى المعاصر فى تبعيته شبه المطلقة للغرب، وفى حنينه للتراث العربى، ناتجة أساسا عن إنعدام خلفية معرفية يفترض أن تكون المهاد الحقيقى، لتكون النظريات والمفاهيم، وبتأثير عامل الغياب ذاك، بقى النقد العربى فى دوامة المتغيرات الغربية لم يتحقق له تراكم معرفى، كان

---

(١) يوسف سامى اليوسف: المرجع نفسه، ص: ٦٣.

من الممكن أن يفضى إلى تحولات كيفية، تتبلور فى قيم فكرية وأدبية ذات طابع مؤسساتى مرتبط بالتغيرات الإجتماعية، وبالتطورات التى تحدث على مستوى الذهنيات والأذواق والرؤى من جهة، وعلى مستوى الأجناس الأدبية من جهة ثانية... وليس إضطراب المفاهيم وقصورها، والفوضى التى تعم ترجماتها وإستعمالاتها، والطابع التطبيقى السطحى الذى يتسم به أحيانا، إلا نتيجة طبيعية لعامل الغياب النظرى والمعرفى المواكب[1]».

مثل هذا التحليل الذى يقدمه هذا الناقد يفضى بنا إلى الحكم على النقد فى علاقته مع الأدب العربى أنه لم يستطع أن يتأصل ويترسخ كممارسة قائمة على القواعد والأدوات والخلفيات النظرية الصحيحة لأن الحوار الهادىء مع كل المناهج، ومع كل نظريات الأدب، لم يترسخ بعد، ولأن الأدب الذى يراد له أن ينتعش بالنقد لم يصل بعد إلى الدرجة التى تؤهله كى يخرج من التكرارية.

إن الأدب ينتعش بالنقد، والنقد يبنى مشروعه على إبداعية الإبداع، والنقد ـ فى نهاية المطاف ـ يرقى بنقد النقد، وكل محاولة تخرج عن هذا الإطار تصبح ملغاة، أو تحضر لتلعب دورا سلبيا به تجمد كل حركة تريد أن تبعث الروح فى الإبداع وتلقيه، بل تجهض الشعور بإمكانية ترسيخ قيم وممارسات عصرية، وتسلب الإبداع حريته، والنقد إمكاناته التى بها يتأصل وجوده حتى لا يصير خطابه نصا أدبيا يتحقق كيانه من خلال النص المفقود.

وفى موضوع إستيعاب النقد الأدبى العربى للمناهج الغربية نعاود طرح السؤال التالى:

ـ هل إنعكس تطور العلوم الإنسانية على نهضة النقد الأدبى العربى الحديث؟ كجواب ممكن عن هذا السؤال يؤكد إلياس خورى «أن قراءة أولى للنتاج النقدى العربى من طه حسين إلى محمود أمين العالم، ومن أنور المعداوى إلى نقد مجلة «شعر» يكشف لنا عن علاقة ناقصة، فالنقد يتطور ويبنى تاريخه الإصطلاحى إنطلاقا من لحظتين: لحظة النتاج الأدبى الملىء بالإنقطاعات، ولحظة العلاقة بالنتاج النقدى الغربى المعاصر، وبقيت العلاقات الداخلية التى تصنع تاريخا نقديا غائبة، كما بقى التفاعل بين الإنتاج الإبداعى والإنتاج العلمى والفكرى ناقصا هو الآخر... حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطا من التطور الداخلى الذى يصل بين أطراف أحد إتجاهات النقد العربى الحديث.[2]».

---

(١) د. أحمد اليابورى: **النقد العربى المعاصر أوهام الحدود وحدود الأوهام.** مجلة الوحدة ـ السنة الخامسة ـ العدد ٤٩ ـ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ صفر ١٤٠٩هـ، ص: ٨.

(٢) الياس خورى : **الذاكرة المفقودة**، ص: ١٤ ـ ١٥.

يثبت هذا الجواب أن علاقة النقد الأدبى العربى بالعلوم الإنسانية يوجد على درجات متفاوتة من القوة حسب طبيعة الإتجاهات النقدية، وحسب الفعل النقدى وما يقدمه من أسئلة حول إنعكاس تطور العلوم الإنسانية على النقد الأدبى العربى، هذه الأسئلة هى كالتالى:

«- هل يبنى النقاد العرب نقدهم وقراءتهم على أسس فلسفية للأدب؟

- هل هناك خلفية فلسفية وايديولوجية تقبع خلف النقد العربى؟

- ما إمكانيات نقل المناهج الغربية إلى الواقع الثقافى العربى أمام تعدد المزالق التى تنتظر عملية النقل هاته؟» صحيح أن الثقافة العربية لا يمكنها أن تظل بمنأى عن المناهج النقدية المتناسلة فى حقل العلوم الإنسانية، وصحيح - كذلك، أنه لا يمكن أن يوجد نقد له قيمته وفعاليته إلا إذا اعتمد على نظرية علمية على غرار النقد الأوروبى. أما غياب هذه النظرية العلمية فيعطى لوجود النقد، ولموضوعه، كينونة زائفة مضللة تتدثر بلغة ليس لها القوة والمرونة والعمق كى تكشف عن العلامات والإشارات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية للنص. إن الأقرار بهذه الوضعية له ايجابياته لأنه لا يخفى انبهار المثقفين العرب بالمناهج الغربية بل يظهر هذا الانبهار فى خطابات تعكس الأصل الذى يراد تطبيقه على خصوصيات نص عربى أنتجته ثقافة تحركها مؤهالاتها الخاصة.

كل هذا يجعلنا نربط إشكالية المنهج بالعلوم ذاتها، نربطها بالمثاقفة، وبقدرة الناقد على استكناه أسرار النص، أو طمس معالمه. وهذا كله لا يطرح على المستوى النظرى، فحسب، بل على المستوى الإجرائى حين يتم التعامل مع هذه المناهج فتكون النتيجة:

١ - وجود هشاشة وانسجام واه بين ما يفصح عليه الناقد وما يطبقه.

٢ - أن القراءة تختلف اختلافا يتنافى مع ما أعلن عنه الناقد عندما يبسط أدواته الإجرائية قبل الدخول مجال التطبيق.

إن بين انعكاس النظريات الغربية فى الممارسة النقدية العربية، وبين تمثل هذه النظريات، إضافة إلى الانبهار بهذه المناهج، تتشكل قضايا عديدة هى الآن فى مخاض مضن لكن كيف ستكون الولادة؟ بأى شكل؟ وبأية صفة؟ وفى أية ظروف؟ هذا هو الأفق المنتظر لهذا المخاض، وهذه هى الأسئلة التى تعطى لهذا الأفق موقعه الحقيقى ضمن الشروط الموضوعية التى يتكون فيها النتاج الثقافى العربى. ولاشك يقول محمد طرشونة وهو

يستشرف هذا الأفق «أننا نمرّ الآن بمرحلة انبهار بما يجدّ من مناهج نقدية في العالم، ونحاول مواكبتها بقدر المستطاع، ونسعى إلى استيعابها وهضمها وتطبيقها في بعض الأحيان تطبيقا آليا بدون محاولة تكييفها لطبيعة ابداعنا. لكني متيقن أن كل هذا سيفضي حتما إلى تصور عربي متقارب يتجاوز ما تقبله وانبهر به، ويستفيد من التراث العربي ويخلق حركية ربما أثرت أيضا في الغير(١)».

ضمن هذا السياق، بدأ الحديث عن الممارسة النقدية العربية يميز بين المنهج والموضوع والهدف وعلاقة هذا الثالوث بالمثاقفة. وهذا الحديث ـ بشكله المطروح، سيعيننا على فهم ماهية المنهج، ومقوماته ـ من جهة ـ وصلته بالموضوع من جهة ثانية، كما سيساعدنا على فهم وإدراك أوجه التباين بين شتى العلوم والمنهج أو المناهج الصالحة لكل منها. إن المنهج يعني السبيل الذي يمكن أن يتطرق منه الباحث إلى الغرض الذي يهدف إليه البحث أو الدراسة: وفي ضوء ذلك يطرح السؤال حول الغرض الذي تهدف إليه العلوم بأنواعها الإجتماعية والإنسانية والطبيعية والتاريخية.

نوع العون والمساعدة التي يقدمها هذا الحديث هو تمكيننا من إعادة تحديد الوعي بالمنهج لدى النقاد العرب، بعد أن صار هذا الثالوث موضوع سؤالهم.

لقد حوّل مثل هذا الوعي نظرة النقاد إلى المنهج فأشاعوا الدعوة إلى علمنة النقد العربي، واخراجه من الانطباعية الساذجة، والبهلوانية العقدية، والانتقائية الجافة، والاستيعاب السطحي الذي يشوش على جوهر وحقيقة العلوم الإنسانية، وبدأ هؤلاء النقاد يعملون على ادخال النقد زمن العلم ومجال العلمنة.

فما المقصود بالنقد العلمي؟

ولماذ التوجه نحو العلمية؟

عمل النقاد العرب على تبني الدعوة إلى العلمية عن سبق أصرار واقتناع بكل الإمكانات التي تخرج هذا النقد من الوجود بالقوة وتدخله إلى الوجود بالفعل الذي يراعي المقصود الدقيق بالنقد العلمي، أي «تطبيق قوانين العلم الصرف على الأدب» وعملوا ـ أيضا ـ على التمكن من معرفة شروط الانتاج الثقافي وقراءته. فهم من خلال اطلاعهم

---

(١) د. محمد طرشونة : تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العربي الحديث، اعداد عبد الله أبو هيف الموقف الأدبي ـ العدد٢٠٠، ص:٤٩.

المباشر، أو عن طريق الترجمة، ومن خلال قراءاتهم للتراكم النقدى العربى، وجدوا أن هذا النقد قد حقق ابتداء من القرن التاسع عشر ـ إلى الآن، انتصارات مميزة دفعت بالنقاد والدارسين إلى تطبيق هذه القوانين فى مجالات خارج ميدان ذلك العلم كالفلسفة والأخلاق، واهتمت كذلك بالجانب الاجتماعى والنفسى حتى أن ما خلفه النقد العلمى فى النقد الأدبى كان على مستويين:

ـ روح العلم.

ـ مراعاة الموضوعية قدر الامكان.

لكن الصعوبة ـ رغم كل المحاولات المبذولة لعلمنة النقد ـ ظلت قائمة أثناء تحكيم منهج فى ميدان خاص بميدان آخر، رغم أن الاهتمام ظل متمسكا بعلمية النقد، وبتوجيهه الوجهة التى يصبح فيها علما وهو ماأكده ستانلى هايمن عندما تحدث عن منزع النقد وتوجهه كى يصير علما يقول: «من المضامين الرئيسية فى النقد الحديث تطوره ليكون علما. أما فى المستقبل الذى يمكن التكهن به والحكم عليه، فالنقد لن يصبح علما ـ سواء اتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أوناكرين ـ ولكننا نتوقع منه أن يزداد تدرجا فى الاتجاه العلمى أى نحو تكوين منهجية شكلية، ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا. وكما أن أى تجربة علمية يمكن محاكاتها أو اختيارها مما كتب عنها فى أى زمان ومكان وعلى يد أى شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية، فكذلك هى المعالجة النقدية. سيصبح فى مقدور أى فرد أن يعيدها ما دامت توفر له القدرة والرغبة الضروريتان[1]».

إننا لانتوخى من طرح العلمية والتوجه نحوها، سوى حرصنا على معرفة النواة الدلالية التى تنزع عبر مواقف النقاد العرب من هذه القضية، وبالمقابل التعرف على صحوتهم كملمح مميز لتجربتهم النقدية، وكعماد ومناط لهذه المواقف.

ويمكن تحديد مسار هذه المواقف فى ارتهان الكتابة فيها بمبدأ ترشيد النقد العربى لجعل خطابه يحبل ببزوغ تحولات جديدة، غير ناشئة من فراغ تصورى، وإنما من فعل التلاقى بين الثقافات، ومن الوعى براهنية التحولات الكبرى فى الخطاب النقدى المعاصر عامة، والنقد فى الوطن العربى بخاصة مما يكشف لنا عن أسرار العلاقات الجدلية بين العام

---

(١) ستانلى هايمن : **النقد الأدبى ومدارسه الحديثة**، ترجمة د. إحسان عباس د. محمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان، ص: ٢٠.

والخاص، والكل والجزء ضمن حركة المجتمع والفكر العربى الذى جعل من مراحل النقد العربى مدرجة ضمن هاجس الدعوة إلى العلمية فكانت هذه المراحل كالتالى:

«ـ لحظة انبهار على مستوى التلقى.

ـ النضال على المستوى السياسى.

ـ الصراع بين القديم والجديد على مستوى النقد الأدبى.

ـ لحظة الوعى بالكليات التى قدمها خاصة الفكر الماركسى والوجودى والسارترى.

ـ لحظة الخيبة والاحباط على مستوى التجربتين الوطنية والقومية، وقد افرزت نزعة علموية تلغى المجتمع مؤقتا، وكأنها بديل التزام لم يعرف النجاح الذى كان منتظرا منه على مستوى الانجازات الفردية والاجتماعية والأدبية».

فى هذه المراحل تكوّن فى رحم التناقض مشروع التغيير الذاتى والاجتماعى، وبرز بوضوح اقبال النقد الأدبى العربى المعاصر على الدراسات التحليلية النفسية والبنيوية والسيميائية والبنيوية التكوينية والسردية بمختلف تشعباتها. لكن وبالرغم من هذا الاقبال، وظهور النقد التاريخى والرومانسى والنقد الواقعى فإننا نسأل: ـ هل نمتلك تاريخا نقديا؟

لقد تحدث د. اليابورى عن هذه المراحل، ولخص أهم ماميز كل مرحلة، وما اتسمت به من عطاء اختلف باختلف الزمان الذى افرزه، وعبر عن ذلك بقوله: «إن انتقال مفهوم النقد من المستوى الرومانسى الذاتى والتأملى إلى المستوى العلموى ، بدءا من (تين) و سانت بوف، وصولا إلى نظرية تحليل الخطاب، والدراسات السيميائية والسردية الحديثة جاء نتيجة تطور مختلف العلوم صرفه وتجريبية وبيولوجية ونفسية فى الغرب، وقد كان لهذه التيارات الفكرية والأدبية أصداء، ولو متأخرة، فى العالم العربى، أثرت بدرجات مختلفة فى النقد العربى المعاصر الذى عرف لحظات بارزة فى تاريخه تحيل، بصفه عامة، على الثوابت والمتغيرات، التى رافقت تكونه وتطوره، ابتداء من العشرينات حيث ظهرت ثلاث مؤلفات: (الديوان) للعقاد والمازنى، و (فى الشعر الجاهلى) لطه حسين، و (الغربال) لميخائيل نعيمة، أعلنت كلها قطيعة مع النقد اللغوى والبلاغى فى صورته المثلى، وفى كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفى ودشنت ميلاد نقد جديد يرتبط حينا بمنهج الشك الديكارتى، وحينا آخر بهازيلت أوكولردج[(١)]».

---

(١) أحمد اليابورى: **النقد العربى المعاصر أوهام الحدود وحدود الأوهام**. الوحدة ـ السنة الخامسة ـ العدد٤٩ ـ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ صفر ١٤٠٩هـ، ص:٦.

أمام هذا التنوع فى المناهج، والمرجعيات المختلفة التى تدل على ثراء التجربة النقدية فى الغرب، بدأ النقد العربى يهتم بقضايا علم الجمال، ولنظرية الفن، ونظرية الأدب، فتشعبت مجالات البحث لديه، بعد أن طبع عصر الثورة العلمية والتقنية والمعرفة الإنسانية بطابعه فأصبح اشراك عدد من العلوم فى دراسة ظاهرة ما، أساسا من أسس التفكير وسيمة من أهم سيماته.

لقد اتخذ النقد الأدبى والنشاط الفكرى العربى موقعا هاما فى هذه السيرورة، فتوخى جعل الدراسة الأدبية تتقدم فى أن تكون بحثا علميا، وجهدا مبذولا لا يستظهر ألفاء المنهج على ظهر قلب، ولا يستحضر المصطلحات والأدوات النقدية بشكل بارد وسطحى، بل يجعل هذا الجهد قادرا على استيعاب روح المنهج، ومضمونه ومصطلحه ومرونته، وأن يعرف السياق التصورى أو النظرى الذى اشتغل أو سيشتغل فيه هذا المنهج، على اعتبار أن الجهد المبذول فى النشاط الفكرى والنقدى ليس جهدا يقتصر على فرد أو على بلد كما تقول يمنى العبد« بل هو ككل جهد علمى له صفة كونية، فلقد وضعت الإنجازات العلمية فى ميدان اللسانيات (دى سوسير ـ جاكبسون ـ تشومسكى) والانتروبولوجيا (لفى شتروس) وعلم النفس (فرويد) وكذلك انجازات الشكليين الروس وخاصة ما توصل إليه بروب من كشف القوانين التى تحكم بنية الحكاية وإضاءة عناصر بنيتها وتحديد النظام الذى يحكمها هيكل هذه البنية.. لقد وضعت هذه الانجازات فى خدمة البحث دون أن يكون لهوية فكر الباحث أو الانتماء الوطنى أو اللغة شأن فى ذلك[1]».

أين يتجلى هذا الاتجاه السائر نحو العلمية؟

فى نظر يمنى العيد هناك مستويات مشروطة بالخطوات التالية:

ـ معرفة الشروط المكونة للنتاج الأدبى فى حقل ممارسته الثقافى.

ـ النص الأدبى كبنية مستقلة ومتميزة ذات مستويات لها انساقها وقوانيها.

ـ سيرورة النتاج الأدبى فى حركة تطوره التاريخية.

ـ التعرف على المنطق الذى يحكم هذه السيرورة.

هذه بعض وجهات النظر حول مسألة العلمية التى ينادى بها، أو يتحدث عنها النقاد العرب بعد وعيهم بمسألة المنهج، وهى وجهات نظر تعترف ضمنيا أن الدراسة المركبة

(١) يمنى العيد ـ **فى معرفة النص** ـ دراسات فى النقد الأدبى منشورات دار الآفاق، بيروت، ص:١١٨ .

لإبداع الأدب، وتقبّله، لتميز بالمصاعب التي تواجه الباحث، وهي مصاعب توازي عراقيل وعسر دراسة أسرار وعي الإنسان وحياته الروحية، إلا أن هذا العسر يزيد من تقوية الاهتمام بالمنهج، لأنه اتجاه علمي يسعى إلى تحليل الإبداع والتلقي الأدبيين تحليلاً منظماً بواسطة مناهج ووسائل العلوم المختلفة شريطة مراعاة الفهم التالي للدراسة، وهي أن يوظف في كل بحث المنهج الذي يمكن أن يساعد على معرفة الظاهرة المدروسة، فيستنطق صامتها، ويحاور مكامن الإبداع فيها، ويسلط الضوء على العتمة الموجودة فيها، ويفكك بناءها من أجل بنائه وإعادة تركيبه. والملاحظ أنه من هنا إلتفت النقد العربي إلى النص لاستدعاء المعنى المباشر لهذا النص وقدم للدارس إمكانية تأسيس لغة نقدية تصير إبداعا عندما تقوم بتأسيس النص النقدي، أو كتابة نص جديد هو نص التلقي الجديد لإبداع سابق. ومن شروط هذه الكتابة ـ في رأي أغلب النقاد ـ امتلاك تاريخ نقدي عربي، أو بتعبير آخر كي نصل المقدمات بالنتائج ـ فإن امتلاك تاريخ نقدي عربي يفترض تطوراً داخلياً. وفي نظر إلياس خوري أن هذا التطور «مرتبط بمجالين: مجال تطور الأدب العربي الحديث من جهة، ومجال تطور المستوى النظري والعلمي، الفلسفة، علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع، هذه العلوم التي يشكل النقد الأدبي محطة لها»(١).

وتأسيساً على ما سبق مناقشته نقول: إن كل قضايا المنهج والمواقف والآراء تدل على أن مسألة المنهج لما تحسم، وأن أكثر من منهج قد يوصف بأنه موضوعي، وأكثر من منهج قد يكون ذاتياً. إنها مسألة عميقة الدلالة تخفي وراءها الرغبة في انتزاع أشكال التعبير والخطاب النقدي من أسر التقليد، وتحريره من القول بالشكل الفني الثابت أو الشكل السابق على العمل الفني. إنها المسألة الخفية التي تنجلي بطموح يريد إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية، والنظر إلى الإبداع على أنه فعالية أساسية في الحياة.

إن الإبداع بكل المعاني محاولة بداية، يهدم ليبني، يسائل ليجيب، يتوجه نحو واقع غير متحقق، ويسير باتجاه راهن ومحتمل، ويواجه صراعاً بين عرض وجوهري، بين قديم مفروض من خارج، وبين جديد يتأسس من داخل.

من هذه العلاقة يتحدد شرط الإبداع العربي في الشعر والرواية والمسرحية كي يواصل مهمته الاستكشافيةفي توجيه النقد العربي إلى الكتابة النصية، خصوصا بعد أن أصبحت

---

(١) إلياس الخوري: النقد والنص النقدي ـ مواقف «في الفكر النقدي» (١) خريف ٨١ العدد ٤٣، ص: ١٥ ـ ١٦.

مسألة البحث عن نظرية فى التجريب، أو تجريب النظرية، أكثر تعبيرا عن تجاوز التجربة النقدية التى كانت أسيرة الانطباعية والشروح التى لا تملك معرفة بأوليات علم النص فتستعمل المصطلح النقدى والفلسفى بشكل يقترب من الهذيان.

لقد سمح الوعى بشروط الإبداع بتكسير المعادلة الإيديولوجية كقراءة أولى وأخيرة للنص، وتمّ العمل على اكتشاف النص الإبداعى فى مغامرته الإبداعية، لجعل هذا النص يتكلم مغامرته النقدية. إنها التجربة النقدية التى تجعلنا نقول: إن هذه التجربة تقدم لنا مأزق النقد العربى متمثلاً فى الوعى بالمنهج، وإشكالية المنهج والنص، وماهية الناقد والنقد.

طبعا فى هذه الإشكاليات تكمن أكثر العلل الثقافية والفكرية العربية تعقيدا، لأن المنهج النقدى يتطلب نظرية، والنظرية لا توضع قبل المعرفة الدقيقة بالنص المنقود. بمعنى أوضح لابد أن نعود إلى فاعلية تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادىء، أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الإبداع، وبعضها الآخر من التاريخ الأدبى. أما أسباب العودة إلى هذا التشييد فهى أن النقد فى الوطن العربى مازال طرى العود، يلزمه تعميق الجذور باستيعاب المناهج الغربية لأنه لم يكتمل ـ بعد ـ بنية ومحتوى لأنه مازال يقتبس ببساطة بعض الشواهد الغامضة دون معرفة وافية للنظام الشامل للمعرفة الإنسانية، وأنه مازال عرضة لتيارات نقدية أوروبية وأمريكية، لأنه يعتمد على متون ونصوص متداولة هى الأخرى مضطربة المنهج والأداة والتنفيذ.

ـ فهل هذا يعنى أن الوعى بالمنهج لم يترسخ ؟

ـ أين يتمظهر ذلك إذا كان الجواب بالإيجاب ؟

ـ وماذا يطرح تطبيق المناهج الغربية من أسئلة إذا كان الجواب بالنفى ؟

الوعى بالمنهج فى الممارسة النقدية العربية

ظلت جدلية الانفصال عن النقد البلاغى واللغوى القديم والاتصال بعقل العصر الحديث فى هيأته المتحركة وجوهره المتطور موضوع هذا الجدل، وهدفه الرامى إلى التحرر من سلطات اللا عقل واللا معنى التى سادت عصور الموت الفكرى والفنى العربى. وتمثل هذه الجدلية القاعدة التى تؤكد الاستثناء المتمثل فى التوجه الذى رسمه هدف المثقفين العرب لتجويد وتحسين موقع النقد فى الممارسة الثقافية العربية بعد أن ضغط السؤال الغربى عليهم فأخرج اليقينيات والمسلمات من ثبات كان الرافد الذى يسترفدون منه، فاستقطبهم الاهتمام بالتحول الباحث عن تحقيق الاستقلال التاريخى للذات (العقل) العربية، وذلك بواسطة وعى يعدّ المهماز الذى يحرّك الحركة، ويخرجها من طاعة النموذج، ومن التقوقع الذى كان الوطن العربى مبتلياً به عندما أدخل عنوة إلى منطقة الظل.

نعتقد أنه بتنوع قنوات الحوار، والأسئلة المطروحة، صار الوعى أوعاء، والاهتمام بالمنهج وقضاياه اهتمامات، والقراءة للظاهرة الثقافية فى بعديها المحلى والقومى قراءات انصبت كلها على إعادة تركيب رؤية جديدة لهذه الأوعاء، خصوصا عندما دعا دارسو الأدب منذ مطلع هذا القرن إلى:

١ ـ بذل الجهود لتقريب مناهج الدراسات الأدبية والنقدية من مناهج العلوم.

٢ ـ أخذ جوهر هذه العلوم حتى تؤدى هذه الدراسات دورها فى تعميق الفكر الأدبى، وتوسيع نشاطه لدى الباحثين والدارسين.

٣ ـ إكساب هذه الدراسات صفة الضبط والدقة والشمول وعدم التناقض فى الخلاصات والنتائج.

كل هذا يعيدنا إلى السؤال التالى: ماذا أعطتنا جدلية الإنفصال والاتصال فى مجال البحث عن منهج؟

ـ عامل الثقافة، وعامل التحصيل، إضافة إلى الإطلاع على التجارب النقدية العالمية عاملاً مساعداً للنقد العربى كى يشق طريقه بفعالية وبإيجابية إلى الإمام، باختلاف دال على صحته عندما يضطلع بمهمة الأخذ بناصية التوجه صوب الوجهة السليمة لإرساء قواعد مناهج سليمة تتمثل فى محاولة الربط بين الناقد والمنهج، بين القراءة وأدواتها، بين

النظرية والممارسة؟ بين الانفصال عن القراءة العقيمة وبين الاتصال بالقراءة المنتجة للنص. هذا التميز أبان عن بحث جديد حاول القبض على جواب للسؤال التالي: «لماذا يمارس الناقد العربي الكتابة النقدية إن لم تكن كتابته وعياً بالمنهج؟»

لقد كان مثل هذا السؤال ضرورياً لمعرفة النقد، والناقد معاً، وكان ضرورة أملتها الحاجة الابستمولوجية المتأصلة في الحاجة إلى انفتاح حضاري أقوى وأوسع على عالم أوروبا دون شوفينية ثقافية أو فنية، وذلك باعتبار الكتابة ضرباً من التغير المستمر للواقع، وأن الكاتب/ الناقد في حاجة ـ دوماً ـ إلى المنهج الواضح، والوعي العميق بمنهجية الكتابة، لأن المنهج يبقى في نهاية المطاف، إضافة إلى كونه قواعد مؤكدة تقي من الزلل، وتقود الدارس أو القارئ المبدع إلى سواء الفهم والسبيل، فهي أيضاً منظومة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم والمصطلحات بها تتقعد القواعد و«تتضح المفاوز والمسالك»، وتنفتح مغالق النص ليفكك ويعاد تركيبه وفق فضاء نظري هو مجاله الحيوي وهو النسخ الذي يستمد منه مقومات وجوده وليانته وجدواه. إلا أن هذه الإجابات ظلت ناقصة لأن البعد المعرفي للمشروع النقدي العربي لم يكتمل لأن التوجه نحو العلمنة، والوعي بالمنهج، ظلا قضيتان تصطدمان بـ:

١ ـ تلقي الأجناس الأدبية الجديدة وبصفة خاصة الأجناس السردية التي تحررت من نمط «النوع».

٢ ـ الصراع مع المركزين الأساسيين في الحقل الثقافي العربي ونقصد بهما الشعر وإعجاز القرآن.

بكل صراحة لقد كنا نشكو من هذا الصراع، وهذا ليس مجازفة بالقول، ولا نرى ما يدعو إلى التكتم عليها، لأن وجود هذه الظاهرة دليل على لحظات حضارية كان فيها هذا الصراع وجهاً معبّراً عن تجربة تبحث عن النضج، وعن الاختيار في حدود محترمة. وهو ما جعل هذا الصراع يتخذ الطابع السجالي حول كل الأسئلة التي ظهرت في حيز الثقافة الغربية حيث عمل النقاد العرب على إعادة تركيب المعادلة الحضارية تركيباً جديداً يزول منه النقع، وتظهر فيها خلاصات السجال جلية عندما تختفي كل برقعة كانت تريد أن تجعل أجواء هذا السجال مكفهرة.

هذه الأسئلة التي اشتغل عليها النقاد العرب كان قد صاغها ستانلي هايمن قبلهم عندما استمدها من تجربة وحياة النقد الأدبي الغربي وقضاياه فكانت أسئلة تلخص كل ما

دار فى تاريخ النقد الغربى، وتقدم صورة هذا النقد وتوجهاته وتياراته وتجاربه، أنه النقد الحديث الذى يطرح ـ كما يقول هذا الباحث ـ «عدداً من الأسئلة لم تكن فى معظم الأحوال تسأل في الأدب من قبل، من ذلك: ما هى أهمية العمل الفنى من حيث علاقته بحياة الفنان، بطفولته، بعائلته، بحاجاته العميقة ورغباته؟ وما العلاقة بالجماعة، بطبقته، بحياته الاقتصادية، بمجتمعه الكبير؟ ماذا يؤدى هذا العمل لصاحبه وكيف؟ ماذا يؤدى للقارىء وكيف؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين؟ ما الصلة بين العمل الفنى والنماذج الكبرى البدائية فى الشعائر بينه وبين المادة الأدبية، بينه وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة وغير المعاصرة؟ ما الترتيب الذى اتبع فى صوره وعباراته وشكله العام؟ وما الممكنات المحتجبة فى أبرز كلماته وإلى أى مدى يضطلع محتواه بما هو برهانى ذو معنى؟ وأخيراً يبلغ النقد الحديث عتبات الأسئلة القديمة مثل: ما غايات هذا العمل وإلى أى درجة هى سليمة وما مدى تحققها؟ وما معانيه (بالجمع لا بالأفراد) وهل هو عمل جيد أو ردىء؟ ولماذا؟»[1].

صحيح أن مثل هذه الأسئلة ظهرت فى أوروبا التى أفرزت فى المجموع الثقافى العقلانية العلمية، والتقنية، وأنمت الفكر النظرى العلمى، وصحيح كذلك أن مثل هذه الأسئلة تداولها المثقفون العرب عندما شعروا أن النقص ليس فى الأجابة عنها، بل النقص الأساس يوجد فى فقدان الوعى الصاحى بها حين رأوا وجوب تحقيق عدد من القفزات والانتقالات لصياغة أسئلتهم الخاصة وأكدوا على الانتقال من الرمزية والشيئية إلى المفهومية والواقعية. يمكن القول إن هذا الشعور بالنقص هو الذى فتح المجال أمامهم كى يتعاملوا مع المنهج بوعيين متناقضين هما:

١ ـ الوعى الأول كان يعد المنهج آلة جاهزة.

٢ ـ أمّا الوعى الثانى فالمنهج بالنسبة إليه ليس مجرد أداة، بل خلاصة التفاعل والتنامى فى الحياة نفسها.

هذا يعنى من خلال هذين المتناقضين أن النقد العربى كى يوجد، عليه أن يكشف منهجه، ويتخلص من الجاهز، ويرسخ حيوية الوعى بالمنهج.

الملاحظ أن مع الأسئلة المطروحة، والشعور بالنقص تعددت مناهج النقد العربى فالتمعت أسماء حملت تجارب نقدية جديدة فى كتاباتها، ومتابعاتها، فأصابت نسبا متفاوته من

---

(١) ستانلى هايمن: **النقد الأدبى ومدارسه الحديثة**، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم ـ دار الثقافة بيروت، لبنان، ص:١٦.

العمق والجدية والمصداقية. ويمكن أن نذكر من هذه الأسماء ابراهيم عبدالقادر المازنى، عباس محمود العقاد، طه حسين، محمد مندور، سيد قطب، مارون عبود، عز الدين اسماعيل، لويس عوض، عبدالعظيم أنيس، عبدالقادر القط، على الراعى، عبد المنعم تليمة، رجاء النقاش، فاروق عبد القادر، نهاد صليحة، وغيرهم ممن يمثلون مختلف الاتجاهات التى سادت فى الساحة الأدبية مع تطعيم بكثر أو يقل بقيم التراث العربى وتجارب النقد العربى الحديث كما هو الحال لدى جابر عصفور والسيد بحراوى وعبدالسلام المسدى...

ويمكننا القول رغم كثرة النقاد إن الكتابات النقدية العربية بمختلف مشاربها وتوجهاتها ما تزال طرية العود، وأنها فى بدايات تحولها، إلا أنه ورغم هذا فإنها تحمل عبء المعاناة، والأسئلة الكثيرة لادراك الدلالة النقدية فى عمقها الحقيقى بعد أن حرمت البنوة الشرعية للأسئلة المطروحة فى الغرب، وبعد أن عاشت ومازال تعيش أسئلتها المحمومة، إلا أن هذا التشتت بين الهنا والهناك لا يحرمها شرعية انتمائها إلى رحم الثقافة العربية بحكم الحوار الحضارى، وبحكم أصرارها على علمنة النقد لايجاد نسق متكامل له، هرمونى البناء، تكون فيه القراءة ويكون فيه التلقى عملا لا يتمحور حول المؤلف ـ فقط ـ بل يخطو نحو النص/ الخطاب.

من هنا ـ وتحت تأثر الغرب، يبدو من العبث رفض الغرب، ورفض التفاعل معه، لأن فعل الرفض يبدو مجانيا عندما يلغى الزمن الذى يتم فيه الفعل ورد الفعل فالرفض الأعمى خيانة للحظة الزمنية وتنكر للتجربة وانكار للتمزق الحضارى الذى جعل العربى متذبذبا بين حضارة متخلفة تشيؤه، وتحد من تطلعاته فى البحث عن الانعتاق، وبين حضارة عملاقة تشهر بقزميته وتتحداه بانجازاتها.

إن فعل تأسيس الوعى النقدى العربى هو نتيجة مقدمات هى الأصل فى هذا التحوّل الذى مكّن الخطاب النقدى من وعيه المتماسك أو المتشقق، وأشعره ـ كذلك بمأزق الاغتراب المركب بين «ماض، وحاضر مرفوض، وآخر مهاجم، ومستقبل لم يكشف الأفق عن وجهه الحقيقى». انها ولاشك الجوانب الأكثر سخونة فى الالحاح على مسؤولية المبدع العربى كى يدرك ما يعتمل فى الواقع الثقافى العربى الباحث عن منهج، ولاشك أن هذه المسألة أى وعى مشكلة المنهج ـ كما أوضح ذلك مطاع صفدى: «ليست علامة متقدمة لأية حضارة، ولكنها هى العلامة الوحيدة التى تنبئ عن جوهر الحضارة بالذات.

لأن هذا الوعى لا يرتبط بمولد المعرفة فحسب، بل يحدد صلة الإنسان بالعالم من حوله. وبدون هذا التحديد يظل الانسان حلقة ضائعة ضمن شبكة الظروف المختلفة التى تحيط به وتضغطه، وتأسر عقله ووجدانه. وقد بدا للمفكرين والاجتماعيين أن تعيين نوع العلاقة التى تربط الانسان بذاته ومحيطه، يكفى دائما لتحديد المستوى الحضارى الذى يبلغه مجتمعه، والاتجاه الذى يسلكه إن كان مؤديا به إلى تحقيق أكبر لحريته وبالتالى لفعالياته وإمكانياته. أم أنه لا يزال آخذا به نحو الاستغراق أكثر فأكثر تحت طغيان الحتمايات المختلفة، دونما أدنى وعى حتى لشروط الانسحاق والانمحاء تحت سلطانها[1]».

يقصد مطاع صفدى بالوعى الممكن، ذاك المرتبط بالفكر، بالمجتمع، وبالحرية كشرط أساسى فى الفعل الانسانى. إنه يقرأن «منهج المناهج كلها هو النقد، هو الحفاظ على هامش الفراغ إلى جانب الممتلئ، والممكن إلى جانب المتحقق، والمحتمل والمختلف إلى جانب الثابت والمتشابه، هو الذى يحفظ للوعى، استقلاله عن كل نتاج له مهمات تطابق مع أهدافه وعبر عن مضمونه[2]».

ما يشجع المثقفين العرب على تبنى هذا الاختيار هو أن وعيهم بالمجتمعات التى سنحت لها فرصة التمتع بيقظات نقدية، وصار النقد أساس وعيها وتطورها، هى التى تقود ذاتها وغيرها فى عصر المعرفة والتكنولوجيا، فأصبحت منتجة، سليمة الرؤيا، تطرح السؤال دون تهيب أو خوف. هذه المعطيات ساعدت النقاد على الفهم، والبحث عن المنهج، ومعرفة العلوم الدقيقة، والعلوم الإنسانية فبدأوا ينأون ن التخبط الفكرى الذى يعيشه الواقع العربى متجليا فى سذاجة المنهجية التبريرية التى تدغدع العاطفة لتنيم العقل ومتطلباته القاسية، ويقتربون ـ أكثر ـ من فعل التأسيس بعد أن وجدوا أنفسهم أمام الحقائق التالية:

«أن النقد هو فن يجمع كل العلوم، ويتكئ عليها، وفيه يظهرر تطور العلوم الانسانية فى المجتمع، فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولا عن علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة.

ـ إن الإشكالية العلمية تغيرت جذريا فى العصور الحديثة، فبدل الحقيقة المطلقة والعامة أصبح هدف كل علم الحقيقة النسبية والخاصة بموضوع محدد.

(١) مطاع صفدى: المشروع الثقافى العربى بين المشاكلة والمثاقفة. الفكر العربى المعاصر. كانون الأول ١٩٨٠. كانون الثانى ١٩٨١ العدد ٨ / ٩ ص: ٤ .

(٢) المرجع نفسه.

- حين ننظر إلى المناهج النقدية الحديثة نراها قد تنوعت وتمايزت، ولكننا نراها أيضا بقيت، على تنوعها، وفى معظمها، تتقارب فى رغبتها، كما فى محاولتها لتكون علمية، ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبى، وذلك بكشف عناصره المكونة له، وبجعل عملية تبنين هذه العناصر عملية.

- إن النقد يعد لغة ثانية، أو كتابة على الكتابة، ولغة على لغة، لهذا لا يستطيع أن يؤسس لغة نقدية إلا إذا بدأ من إشكاليات اللغة، أى من النص نفسه.

- إن النقد العربى أخذ يتسأل هل يمكنه ان يكون علما بأتباعه مناهج العلوم، ام سيظل فنا؟

- إن كل منهج يصدر بشكل ضمنى أو علنى عن مفهومه لطبيعة ووظيفة الأدب.

- إن الناقد مدعو إلى أن يبدع المنهج ويعيد خلقه.

هذه العناصر أسفرت عن محاولات نقدية عربية كان يشوبها أحيانا بعض التعثر، وأحيانا أخرى كانت ممارستها لا تخلو من هنات وزلات فى فهم النظرية. ورغم هذا كله أظهرت هذه المحاولات تعلقها الشديد بالعمل على تحقيق معرفة علمية بالنص الأدبى، ومواكبة تطور النقد الغربى، وهو ما أشارت إليه يمنى العيد بقولها «حين تبقى المحاولات هذه تحقيق معرفه كلية بالنص الأدبى العربى، يصبح عليها وعلى أصحابها أن ينظروا فى شروط هذا التحقيق كى يكونوا على الأقل على وعى بها وبحجم الصعوبات القائمة أمامهم، وكى يبذلوا بالتالى الجهد الضرورى والممكن فى هذا السبيل[1]».

المقصود بالسبيل هنا هو اكتشاف القوانين الخاصة بمسار النقد الأدبى العربى، وتأصيل مصطلحه، وضبط المرجعيات النقدية الغربية التى وجهت النقد الأدبى العربى، ورصد التناقض بين مصطلحات النقد الغربى وما هو متداول فى تجربة النقد العربى، والتخفيف من سلبيات اسقاط المنهج على النص، واكتشاف التأثيرات الوافدة مع تحديد نسبيتها. لكن كيف يتأتى ذلك؟.

سنساير أسئلة د. محمد برادة التى طرحها بشكل آخر «لكنه شكل يلتقى بما نحن بصدد مناقشته فيقول: «.. كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد

(١) يمنى العيد: فى **معرفة النص**، ص: ١١٩.

العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يتمثلوها تمثلا نقديا، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التى يدرسونها؟ إن انعدام الفهم النقدى للثقافات الأجنبية، وإهمال الأبعاد القومية كثيرا ما يؤديان إلى تطبيقات أو تأويلات تطمس كنه العمل الفنى المفقود، أو تقودان إلى تجاور متنافر لمجموعة من المصطلحات[١]».

هذه ـ إذن ـ هى أهم تجليات الوعى بالمنهج، وما حملته من تعريفات غير مصقولة ـ تارة ـ وبالغة الدقة ـ تارة أخرى، مكتملة المعرفة حينا، وغير مدركة لمكونات التجربة النقدية الغربية حينا آخر. ويظهر أن هذه التجليات تسعى إلى تملك المناهج النقدية الحديثة، ومعرفتها معرفة علمية رصينة لجعلها بوصلة مضبوطة تخول للناقد العربى ترشيد الاقتراب من عوالم الابداع، وفهمها وتفسيرها، واستجلاء مكامن الأدبية فيها، لأن المنهج مؤسس لخدمة النص وليس العكس، وأنه إذا تم تملكه فإنه سيساعد على ممارسة النشاط الفكرى ببنية فكرية منفتحة على علم الاجتماع، وعلم النفس واللسانيات بكل فروعها، والفلسفة والتاريخ والانترولوجيا كعلوم تفيد فى ممارسة النقد وتسمح بالتساؤل عما إذا كان هذا النقد سيتوصل إلى أن يكون علما، باتباعه مناهج العلوم أم أنه سيظل فنا؟

فى ضوء هذه المواقف والاسئلة والاحتراز الذى يمثل النبض الحقيقى للمشروع النقدى العربى لا يسعنا إلا تقديم المقترحات والدعائم التى يراها النقاد العرب كفيله للنهوض بهذا النقد، لإزالة نقصه، وملء فراغه، وتصويب ما أعوج من مصطلحاته ومفاهيمه ليكون هذا النقد علما وفنا لا يعرف التكرار والاجترار.

فما هى إذن أسس النهوض بهذا النقد؟

---

(١) د. محمد برادة: **محمد مندور وتنظير النقد العربى**، ص: ٢٠.

أسس النهوض بالنقد الأدبي العربي

بعد أن أحطنا بالهيئة والوضعية التي يوجد عليها النقد الأدبي العربي ـ من مطلع هذا القرن إلى الآن ـ وتعرفنا على سيماته العامة، وجدنا أن الحقيقة التي تتردد في هذه الإحاطة هي أن النقد الأدبي العربي الحديث لم ينشأ متخصصا، «وأنه نشأ ونما في أحضان الفكر الغربي الحديث كأحد روافده، وأنه نوّع ينابيعه الفكرية والجمالية والفنية مما أهّله كي يقتحم نظريات الأدب والنقد على السواء، وفي هذا التنوع كانت الأصوات ترتفع لترسيخ أسس النهوض بالنقد الأدبي العربي كي تصير نقدا علميا منتجا قائما على الفكر النقدي، وليس على النقد الأدبي ـ فقط، وهذا في رأى هذه الأصوات سيمكن الفكر النقدي من ممارسة فعاليته بتحليل المجتمع العربي والثقافة واللغة وكل أشكال الحياة، وهو ما قام به ثلة من المفكرين والنقاد. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: مطاع صفدي، خالدة سعيد، أدونيس، حسين مروة، كمال أبو ديب، عبدالفتاح كليطو، نبيل سليمان، محمد مفتاح وغيرهم ممن قدموا أسس النهوض بهذا النقد وهو في مخاضه العسير يريد تجاوز الغياب. وفي الوقت ذاته الجواب عن السؤال التالي:

«هل يمكن قيام حركة نقدية عربية؟

عن هذا السؤال تقترح خالدة سعيد بعض الأسس للنهوض بهذا النقد كالتالي: «الحركة تفترض وجود جماعة تعمل بموجب علاقة بنائية تواصلية، وفي واقعنا الثقافي كل الصعوبات متوفرة بحيث تمنع قيام الحركة إرادة العمل وحدها لا تكفي في هذا المجال. لابد من طبيعة معينة للعمل، حيث يرتكز هذا الباحث على نتائج توصل إليها آخرون، ويمضي بها شوطا جديدا، ويفيد حقلا معينا من كشوف تمت في حقل آخر.. إذن، في غياب حركة بحث علمي ومؤسسات للبحث يصبح قيام الحركة شيئا صعبا. العامل الذاتي أو الارادي لا يغني عن العوامل الموضوعية والحركات لا تولد إلا من صلب الظروف الموضوعية. المناخ السائد عندنا ليس علميا بمعنى البحث والابتكار والمداولة. ونمط العمل تغلب عليه المبادرة الفردية لاروحية الفريق[1]».

---

(١) خالدة سعيد: ندوة حول النقد العربي وآفاق النقد الجديد. أدار الندوة: سمير الصايغ، مواقف. ربيع/ صيفي ١٩٨١ العدد ٤١ ـ ٤٢، ص ٢٦ ـ ٢٧.

وبخلاف هذه الأسس التي تقترحها خالدة سعيدة، وتراها ضرورية للنهوض بهذا النقد، يعطي مطاع صفدى الأولوية والأسبقية للكل، أى للمشروع الثقافي العربى الذى ما تزال الطلائع الفكرية والثورية تدعو إليه، إلا أنه لا يجد أرضية التحقق في الواقع. إن هذا المشروع في رأيه «يتأكد تدريجيا أو يتأكد تطلبه والحاجة إليه بقدرما يحس العرب أن مشروع الحضارة الغربية ليست قالبا مفصلا على حجم إمكانياتهم ونوعية تطلعاتهم، كما يحسون في الوقت ذاته أنه من العبث استرجاع نموذجية حضارتهم التراثية المنقضية، وإعادة زرعها في غير زمانها وخارج تاريخها، إن عصرهم وظروفهم يطالبهم بالمشروع الحضارى المختلف. والاختلاف هنا ضد التكرار، كما أنه ضد البدائل والاستبدال...(١)».

وفي رأينا يبقى نهوض الفعل النقدى أوسع من أن يلم به تعريف، أو تحده حدود، لأن طبيعته تتصل بمختلف أنواع المعرفة الأدبية، وتمتد لتلامس مجال العلوم الانسانية ولأن نشوءه محكوم بتطور النص الابداعي العربى الذى يجب أن يتميز بامتلاكه القدرة على أن يقدم أكثر من إمكانية للقراءة من جوانيته وليس من خارجه فقط. إن النهوض النقدى معناه أن العملية النقدية يجب أن تنهض على عنصرين جوهريين هما: «النص» ثم «التناول النقدى له» وما يطرحه على هذا النص من اسئلة ترتبط بالإنسان وبالمجتمع وبدينامية الحركة التي تتوخى النزعة التحليلية القائلة بتاريخية الظاهرة. إن النقد في ضوء هذه المعطيات، لا يصير فعلا ولايتجدد، ولاينهض إلا وجد نظامه المفهومية، وهويته اللسانية التي ترتبط بوظيفة دلالية، أو كما يقول عبد السلام المسدى: «إنه لا يتحول إلى «حداثة» نقدية إلا عندما «يستحدث» جهازا معرفيا، يباشر به النص الأدبى كما لم يباشره به السابقون(٢)».

هذه الأسس إذا كرست وجودها في التربة العربية فإنها ستضع النقد في مكانه الطبيعى، وستخلصه من التقليد الأعمى للفكر الغربى، وستحفزه على نقد المجتمع، وتحرره من الترجمة الانتقائية كي يصير مشروعا متماسكا وطبعا فإن هذا في نظرنا يتطلب:

– موقفا نظريا شاملا للناقد يرسم الهوية القومية العربية.

– تكريس التفاعل الحضارى مع مقومات العصر.

---

(١) مطاع صفدى: المشروع الثقافي العربى بين المشاكلة والمثاقفة، الفكر العربى المعاصر، العدد٨ ـ٩، ص:٢٠.

(٢) د. عبد السلام المسدى: النقد والحداثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ديسمبر ١٩٨٣ الطبعة الأولى، ص: ١٦.

- الدفاع على الحرية كإطار شامل لتحرر الانسان والمجتمع العربى من قيود التغريب والاغتراب والاستلاب.

- العمل على استيعاب جوهر الفن من خلال علاقته بالحياة وبصيرورة التاريخ.

- توخى الوصول إلى المعرفة الفكرية.

- العمل على التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب أى إلى نظرية أدبية.

من هنا نرى أن النقاد والباحثين العرب، كلما ذكروا أسس النهوض بالنقد الأدبى إلا واستعرضوا الصعوبات ومشاكل التأسيس، وفى رأينا أن هذا الا يحول دون الحديث عن إمكانية الوصول إلى الأفق المحتمل لهذا النقد ونقل ممارسته من الوصف إلى مستوى الكشف والتجريب، وهى ميزة جعلتنا من خلال قضايا النقد الأدبى العربى نتعرف على ثغراته، ونقبض على التناقض الذى يسكنه، ونحلل ذلك بأسلوب تحلى بمنطق النقد والدحض، ليتأتى لنا وضع السؤال الصحيح، والاجابات الصحيحة، والعمل على إيجاد القول الصحيح، ونفى القول الخاطئ لنقدم رؤية ملتحمة البناء حول موضوع هذا النقد الذى يجتهد فى تأسيس مبادئ المعرفة الانسانية بالكشف والبحث.

من هذا العام ـ إذن ـ نريد الانتقال إلى الخاص ومن المجرد نريد اقتحام فضاء المحدد للحديث عن المسرح العربى وتجربة النقد المسرحى، هل هما تنويع يقوم على القديم أو يعارضه؟ هل هما نتاج لموجود سابق أم هما تجاوز للكائن نحو الممكن؟

فكيف هى إذن وضعية المسرح العربى كقضية حملت أسئلتها من بداياتها إلى الامتداد؟

وهل النقد المسرحى العربى له وجود ووعى بمقومات وأسئلة هذا المسرح؟

الفصل الثانى

التجريب
فى المسرح العربى
إبـداع أم اتبـاع

المسرح العربى من يقين الجواب

إلى الشك فى الجواب

منذ وجد المسرح العربى ومشروعه غير مكتمل، وتجربته غير تامة الهيئة، ودعوة العاملين فيه تتكرر من أجل إعطائه مشروعيته فى الوجود، أولاً، لأنه مسرح لا يملك تاريخا وتراكما يتكئ عليهما أثناء الحاجة ويرجع إليهما للاستئناس والاستفادة من معطياتهما لكتابة نص درامى قائم على حوار مسرحى ينتج رؤيته التراجيدية للعالم، وثانيا لأنه شكل طارئ على الثقافة العربية إذا أخذنا هذا الحكم وقبلناه بمقاييس غربية.

إن عدم امتلاك هذا الماضى، وهذا الاكتمال لا يرجع إلى اختيار رضيت به الثقافة العربية، وإنما يرجع بالأساس، إلى وضعية معطاة أجبرت هذه الثقافة على الخضوع لضرورة أملتها سيرورة المجتمع العربى نفسه الذى كانت ثقافته فى شعره، ورؤيته فى غنائيته، وتراجيديته فى صمته أو إسكاته كى لا يقبل المسرح، لأن فى قبوله سيتفجر الصدام بين المدنس والمقدس الذى يخرس - فى الكتابة - البوح بإسرار المجتمع والجسد والحوار، أى الكتابة التى تسعى إلى الحديث عن التناقض والاختلاف والصراع الأفقى والعمودى الذى

يفرق المجتمع العربى فى دوامة التوزع بين المقدس والمدنس، بين الخفى والجلى. المباح، والممنوع، المادى والروحى بين مركزية السلطة والمؤسسات التابعة لها وبين هامشية المهمشين.

بهذا التناقض ـ عاش المسرح ـ وما زال يعيش ـ مخاض الولادة الطبيعية لتكوين شكله وموضوعه الخاصين، لكنه فى أكثر مراحله كان يولد ولادة اصطناعية تضعه تحت ضغط العمليات القيصيرية قبل اكتماله للاعلان عن هويته، فكان يعلن عن صوته المحتشم، وملامحه الباهته، وجماليته المحدودة، إما فى شكل ظواهر مسرحية يراد تطويرها لتأصيل وجودها عبر مسرحتها، أو توظيف تقنياتها وأدواتها فى العرض المسرحى، وإما أن هذا المسرح كان يولى وجهه نحو القبلة الغربية، ويتخذ من المسرح الغربى نموذجا يحتذى فى بناء نص المؤلف، وفى تقديمه فوق الركح، أو يريد إلغاء هذه الظواهر كمخلفات «اركيولوجية» جاهزة يجب تركها ونسيانها للاقتصار ـ بعد ذلك ـ على الكتابة المغايرة، وتبنى التجارب المغامرة بنظرة لاترى إلى الخلف وإنما تتطلع إلى الأمام وإلى الهدم ثم بناء المخالف على انقاض اللغة المحنطة التى يتكرر بها العرض والرؤيا المغلقة فى هذا العرض.

من الهدم إلى البناء، وعبر امتداد التجريب فى كل مراحل المسرح العربى يسكن هذا المسرح ـ من بداياته المفترضة مع مارون النقاش إلى الآن ـ هاجس توفير الامكانات الفكرية والفنية للممارسة المسرحية العربية لتصير مقبولة فى الواقع العربى، مضمونة البقاء فيه. إلا أن هذا القبول ـ المحلوم به ـ وضع المسرح العربى أمام الاختيار الصعب، وقدام السؤال الأصعب، خصوصا لما يتعلق الأمر بسؤال التأسيس أو بإعادة تأسيس التأسيس بهدف التأصيل، وبهدف ملء الفراغ الذى كان فى الماضى.

فى هذا المجال هل يكفى الاقتناع بالخطاب التبريرى الذى كان يتحدث عن غياب المسرح من التاريخ الثقافى العربى، وقبول هذا الخطاب كجواب مشبع باليقينيات التى تكتفى بالكائن؟ أم الشك فى كل جواب نهائى، والعمل على مسألة واقع هذا المسرح، وقراءة نتاجاته وتراكماته التى توفرت بعد مارون النقاش للخروج بأسس جديدة بها يتم فعل التأسيس؟

يقين الجواب جاء مع رواد التأسيس الأول: مارون النقاش، يعقوب صنوع، أبى خليل القبانى، على باكثير، زكى طليمات، عزيز أباظة، منيرة المهدية، فاطمة رشدى، سلامة حجازى، محمود تيمور، بيرم التونسى، نجيب حداد، وكل الذين مثلوا طلائع المسرح العربى.

فى أعمال هؤلاء ـ وغيرهم ـ كان المسرح العربى فى بداياته يعيش توزعا بين علاقتين غير متجانستين: الأولى هى الفراغ، والثانية هى الامتلاء. الفراغ هنا يعنى الشعور بعدم وجود مسرح فى الثقافة العربية قبل ما رون النقاش، أما الامتلاء فيعنى تنوع المدارس، والاتجاهات، والكتابات، والتجارب المسرحية من أرسطو إلى عصر رواد المسرح العربى من القرن التاسع عشر إلى آخر الاربعينيات من هذا القرن. وطبعا فبين مسافة الفراغ والامتلاء أو بحكم عدم وجود توازن أو تكافؤ وتوازن بين «الأنا» و «الآخر» كان رواد التأسيس يقبلون من الامتلاء جوابه كمعطى جاهز يريدون استنباته فى التربة العربية، دون مراعاة خصوصيات كل تجربة، فى صلاتها بظروفها ومرجعياتها الثقافية والفكرية والنفسية والحضارية.

إن ما يثير الانتباه فى مسألة الاستنبات، خصوصا فى مراحله الأولى هو أنه كان يحافظ على بناء النص الغربى بفصوله ومشاهده، ويصون بأمانة شكل التمثيل، ويبقى على الفضاء المسرحى بتوزيعه الهندسى الغربى، إضافة إلى قاعة العرض التى هى عبارة عن صورة مصغرة للبناية الغربية. لقد كان العرض بشخوصه ولغته معربا يوحى بأنه عربى الشكل والمضمون إلا أن الحقيقة عكس ذلك لأنه كان غربيا حتى النخاع.

يدل هذا التناقض بين ما هو برانى، وبين ما هو جوانى على صراع الاضداد فى زمن بداية التأسيس، بين شكل وافد ومضمون حاول الرواد أن يجعلوه مسايرا للذوق المتلقى العربى. غير أن هذا التناقض جعل تلقى تجربة المسرح الغربى محصورة فقط ـ فى أعمال محدودة، دون التعامل مع المدارس والاتجاهات والكتاب المسرحيين ككل واحد كتب للمسرح الغربى تاريخه، وهذا ما جعل جواب هذه الأعمال المحدودة جواب يقين مستمد من لحظة معزولة عما قبلها من تراكم، وجعل الانبهار بهذه اللحظة التى وجد فيها رواد التأسيس متعة تتحقق فى الاقتباس أو فى تقليد نموذج يريدون به ترسيخ وجود الممارسة المسرحية فى الوطن العربى.

لقد كان الريبرتوار الغربى المرجع الأساس لهذا الترسيخ ـ وهذا الاقتباس، وأصلا يتم الرجوع إليه فى غياب السؤال النقدى حول هذا الشكل الوافد، وحول مكوناته وخلفياته وأهدافه، ولعل ما يطبع المراحل الأولى من تجربة المسرح العربى هو لهفتها وحماسها الوطنى، وإرادتها لمواجهة غياب المسرح العربى الحقيقى باحضار المسرح الغربى جسدا وروحا وقضايا للاعلان عن شهادة ميلاد ظاهرة وجودها قائم على القبول وليس على السؤال، وهوما يؤكد أن تاريخ المسرح العربى كان يوجد أمام الرواد وليس خلفهم، وأن

الهدف من بداية التأسيس هو تأسيس حضارى شامل ومتكامل يعد المسرح أحد المنابر التى تعبر عن ذلك كما الحال لدى الغرب.

على هذا الأساس نقول إن المسرح العربى بدأ من حيث انتهى المسرح الغربى، فتعرف على الجزء مفصولا عن الكل الذى هو تاريخ هذا المسرح الغربى، فجاء التعامل مقتصرا على الفروع دون الأصول مكتفيا بما يخدم مرحلة عصر النهضة العربية ودأبها الخروج عن عصر الانحطاط، ويمكن أن نعزى سبب هذه الرؤية التجزيئية إلى طبيعة الثقافة الموروثة، وإلى مركزية الشعر فيها كحالة نرجسية كانت تشعر العربى بتفوقه فى هذه الإبداعية المتفردة، إضافة إلى كون التأسيس المسرحى كان ـ كما قلنا ـ ينطلق من فراغ صار عقدة مصاحبة للمسرح العربى عبر كل المراحل التى مر منها : وهى عقدة الشعور بتفوق الآخر بعطاءاته، ونتاجه المسرحى، وإما شعور بنقص يريد هذا المسرح التخلص منه بالبحث عن مواد تأسيس يوفر الصفة والشكل والعمق والهوية لهذا الشكل الوافد، إلا أن الواقع الثقافى كان يرى أن كل خروج عن طاعة الشعر والواقع خطيئة، وأن الجواب يجب أن يكون حالة قبول الشكل الغربى حتى ولو أدى ذلك بهذه العقدة أن تتضخم على حساب بعض مقومات الشخصية العربية.

فى خضم البحث عن هوية لهذا المسرح كان الجواب المقبول من الشكل المسرحى الغربى يثبت هذه العقدة كى لا تتخلص من عقدتها، وحتى تبقى متعلقة بها لحد الجنون. أما المسرح العربى ـ فى هذا الخضم ـ فكان يعيش ازدهاره المؤجل، ويحيا أفق انتظاره أو يقين الجواب، عسى أن تأتى الفرصة لينتقل من هذا اليقين إلى السؤال الذى يشكك فى بدايات قامت على المحاكاة والتقليد.

إننا عندما نتكلم عن يقين الجواب، فإننا نعنى به كتابة كانت تنسج على منوال كتابة أخرى، وحركة مسرحية تقوم على صيغة حركة أخرى تصير بشكل أو بآخر امتداد لها أو نسخة لها ـ لأنها لا تبنى مغايرها واختلافها، لأنها لا تملك أداة ووسائل ذلك. وهذا يبدو أن هذا اليقين كان مستوحى إما من هذا الشكل الوافد، وإما من الذاكرة الثقافية العربية التقليدية التى اصطدمت بـ «جنسين» أدبيين لم تألفهما من قبل: المسرح كأدب وفن من جهة. والرواية والقصة، من جهة ثانية، وهو ما طرح إشكالية تجنيس هذين الجنسين فى الثقافة العربية بعد أن صارته مفاهيمها متداخلة، وصار مفهوم الرواية يطال المسرح، ويسمى باسمها، ويأخذ مواصفاتها. وبالرجوع إلى الكتابات المسرحية الأولى ـــ فى شكلها المقتبس

أو المؤلف ـ يتبين لنا أن النص المسرحي فيها كان يسمى «رواية» وأن مستوى الوعي الذي كان يتعامل مع يقين الجواب المستمد من مفهوم الجنس الروائي، كان مختلطا بمفهوم الشعر وفق المنظور العربي. وهذا كله يقدم لنا فكرة عن صورة الكتابة للمسرح، وكيف كانت تتم، وكيف كان ينظر إليها. وهو ما نجمله في الجوانب التالية:

١ – طغيان الغنائية على الكتابة المسرحية سواء في بعدها الشعري داخل النص، أو في مستواها العرضي. وهنا نؤكد على أن الجهد المبذول في الكتابة «الدرامية» لم يكن في صالح هذه الدراما وإنما لصالح الشعر.

٢ – محدودية الفهم للدراما، والدرامية عند رواد المسرح العربي.

٣ – هيمنة السردية، والحكي، والمناجاة في النص، وذلك على حساب الحوارية كأساس تقوم عليه الكتابة للمسرح.

٤ – غياب مفهوم واضح للاخراج بكل ما فيه من اختصاصات، ووظائف ومفاهيم وتقنيات ومعرفة بفضاء الركح.

كل هذه المعطيات ـ التي تصالح يقين الجواب، جعلت الكتابة للمسرح العربي، انخراط زائفا في عملية تأسيس البدايات الحقيقية لهذا المسرح، لأن البداية أو الانطلاقة عندما تكون خاطئة، فحتما ستكون النتائج خاطئة، رغم أن بريق النجاحات المحدودة يريد أن يقنع بعكس ذلك. ويمكن إعطاء أمثلة على ذلك، تكون مستمدة من هذه البدايات، فرواد المسرح العربي كانوا يتوجهون نحو الغرب للتيمن بشكله المسرحي، وفي الآن نفسه يعودون إلى الخلف، إلى ماضيهم لاستحضار التاريخ العربي، والتراث، والمحكي الشعبي، كأجوبة جاهزة، منزوعة من سياقها التاريخي والثقافي، والعمل على إدخالها عوالم المسرح كي تقوم بوظيفة ايديولوجية ـ غالبا – ما تكون فير مؤتلفه أو منسجمة مع شكلها الجديد «المسرحية» أو «العرض»، وفي محاولات أخرى كان هناك العمل على التوفيق بين القصيدة العمودية بغنائيتها وبأغراضها الموروثة وبين متطلبات الكتابة الدرامية التي تصل إلى الباب المسدود عندما يلتقي الدرامي مع يقين الجواب في شكل لا يريد أن يقوم على المتنافر.

لقد كان كل هذا يتم تحت تأثير ظروف البدايات التي كانت ـ بصعوبة ـ تحفر في هذا الجواب كي تستخرج منه أسس بناء هذا المسرح، إلا أنها كانت لاتجد إلا منفذا واحدا للخروج من هذا الشرك، هو منفذ الماضي العربي الذي كانت ترجع إليه، كي تشعر بنوع

من الوفاء لثقافتها، ولمجدها التليد، وتحس باعتزاز كامل بهذه الصلة التي تربطها بأحدى مكونات شخصيتها كماتقدم صورها الأيام الغر، والبطولات التي كان فيها للوطن العربي عظمته وهيبته وموقعه المعتبر فوق الأرض.

انه الالتزام الذى ترك المسرح محكوما بهذا اليقين، وهذا الاختيار، وهو ما يدفعنا إلى التحفظ عن القول التالى «المسرح العربى» لأن هذه مسألة فيها نظر، أو إعادة نظر. إننا نقول الآن ـ مع البدايات ـ المسرح فى الوطن العربى عوض المسرح العربى، وذلك حتى نؤكد على صدمة الحداثة الأولى مع الغرب، وحتى لانخرج عن جادة الصواب ونحن نربط هذه الحداثة بالمثقفين العرب الذين تعرفوا على هذا الشكل الحضارى الذى نقلوه إلى أوطانهم فكان من بين ما نقلوه عن الغرب من أشكال فنية وتعبيرية وسردية.

نقول المسرح فى الوطن العربى، ولانقول «مؤقتا» المسرح العربى، ذلك أن تملك صفة العروبة والعربية والانتماء له شروط ذاتية وأخرى موضوعية تتلخص فى قدرة الواقع على مطاوعة الاستنبات والتأسيس، وانجاز الفعل الحر فى الوطن الحر للأنسان الحر، والحفاظ على مسافة التوتر ما بين الواقعى والمعيش، والوافد والأصيل، وبين متخيل يقوم على درامية الكتابة، وعلى دراما الواقع، ثم فى الأخير يتأطر بالرؤيا الكونية وبالبعد الانسانى.

فى غياب مثل هذه الشروط لم تستطع بدايات المسرح فى الوطن العربى أن تتعامل مع هذا الشكل الوافد، إلا «كغريب افرنجى» هو فى حقيقته جواب متجدد بسؤاله فى الغرب، وهو يقين ثابت لدى العرب خصوصا فى بداياته التى لم تتحرر من دهشة وغرابة هذا الوافد، ولم تتخلص من الانبهار الذى زاد تأججا عندما قدمت باللغة العربية الفصيحة، أو ببعض اللهجات المحلية بعض أعمال موليير أو قصصا ممسرحة من ألف ليلة وليلة والتراث الشعبى المحكى، أو التاريخ العربى أو قصص القرآن. إنه العمل الذى أريد به حق عندما بدأت مسألة الهوية تأخذ مسارها الطبيعى فى مجالها الحيوى، وعندما تحددت بعض القضايا التى لم تكن مألوفة من قبل مثل:

– مسألة الوعى بالكتابة الدرامية.

– الاخراج المسرحى كيف يمكن إدراك قواعد اللعبة فيه؟

– قضايا تلقى الجمهور العربى لهذا الشكل الذى لم يألفه من قبل.

– كيف يمكن اتخاذ موقف علنى وصريح من المؤسسات الدينية السياسية التى لم ترد أن تألف النظر إلى المسرح وتقبل به كظاهرة اجتماعية وحضارية متقدمة تسعى إلى خلق تواصل حقيقى بين المتناقضات.

إننا لا نبالغ إذا قلنا: إن تاريخ المسرح فى الوطن العربى قد عرف ـ بمثل هذا الوعى ـ تحولات ظاهرها ينبع عن باطنها، ونتاجها يدل على ما أصاب المجتمع العربى من هزائم، وما عرفه من تحديات وما اكتشفه بعد الخمسينيات من تغيرات سياسية فى العلاقات الدولية أفضت بالحركة الثقافية إلى الدخول فى البحث عن البدائل فى مختلف المجالات، وعلى مستوى جميع الأصعدة، السياسية منها والاجتماعية والفنية. فتنوعت ـ كنتيجة لذلك ـ المدارس الأدبية وانفتح المثقفون العرب على الادبيات الماركسية والوجودية، والرمزية، واللامعقول والعبث، والسريالية فشاع مبدأ الدعوة إلى الالتزام، وتبنى نظرية الانعكاس، والاهتمام بوظيفة الأدب، والوعى بالحتمية التاريخية، فكان من خلاصات ذلك أن ظهرت دعوات تؤكد على المنحى الواقعى فى الرواية، وفى المسرحية، وبدأت سفن المسرح العربى تجرى بما تشتهيه هذه التحولات، فبدأ منحاه يغير اتجاهه، ويعيد النظر فى بداياته الأولى مركزا على محاولة الانخراط فى العصر بوعى قومى حتى يصير مسرحا عربيا خالصا.

من هنا ظهرت كثير من القضايا الملحة أمام الرواية والشعر والمسرح كالعودة إلى الأسطورة والتراث انطلاقا من الأسئلة التالية:

ـ كيف يمكن التعامل مع التراث؟ لماذا؟ وكيف؟ ثم طرحت مسألة الأصالة والمعاصرة، والهوية، والتأسيس وإعادة التأسيس، والبحث لهذا المسرح عن نظرية، وعن أسئلة جديدة تكون فى مستوى التحول الحضارى الذى يعرفه صدام الذات بكل مجريات الاحداث والوقائع العالمية، إضافة إلى مسألة الاخراج، والاستفادة من مدارسه وتياراته. من هنا عرف المسرح تبدلا فى مساره، وتغيرا فى تجريبه، ونقله نوعية فى عطاءاته، نتيجة الاحتكاك بالثقافة المسرحية فى الغرب والشرق، فوجدناه ينوع مصادره، فهناك المسرح التسجيلى، والملحمى، والعبثى واللامعقول، والواقعى، والرمزى، والكوميدى الجادّمنه والتجارى، وظهرت مسألة الهواية والاحتراف، والقطاع العام والقطاع الخاص.

كل هذه المظاهر والتجارب عبر عنها المسرحيون العرب فى الاختلاف داخل الوحدة، وفى التعدد داخل المغايرة فلم يعد المسرح فى الوطن العربى مسرحا له صوت ولون وتجريب واحد، وإنما صار مسارحا وتجاربا أعطته ـ وتعطيه ـ مبررات وجوده، وأسس حياته، وإمكانات بقائه، وهو ما أشعر هؤلاء المسرحين بالحاجة إلى إعادة النظر فى يقين الجواب بالشك فى الجواب، ومن ثمة بدأوا ينتقلون تدريجيا من مرحلة التقليد وقبول المعطى، إلى الشك فى هذا لمعطى لبلوغ هدفهم متمثلا فى مراجعة كل ألوان وأشكال الممارسات التعبيرية الموروثة من الغرب، ليصير مسرحهم كينونة حقيقية قائمة على لغتها الخاصة وعلى

تراثها وعلى مفردات العرض العربية وذلك بهدف تكريس ثقافة ومتعة ولذة المشاهدة فى الوطن العربى.

لقد حرر الشك فى الجواب رجال المسرح العربى من عقدة النقص التى كانوا يشعرون بها إزاء التراكم الغربى، ودفعهم إلى جعل هذا الشك نابعا من رحم الممارسة المسرحية العربية، ومن الكتابة الدرامية، ومن عرض العرض المسرحى، ومن طبيعة الثقافة المسرحية الجديدة التى كانت تحرك هذا الشك ليصير سؤالا متجددا. فكانت أهم التغيرات أو التعديلات التى طرأت على هذا المسرح كالتالى:

١ - اهتمامه بالبحث عن أفق جديد للكتابة الدرامية عندما تتعامل مع التراث المحلى، أو العالمى والعمل على الاستفادة من الذاكرة الجمعية، والأساطير والخرافات، والواقعين المحلى والعالمى.

٢ - الاستفادة من تقنيات الكتابة الغربية للنص سواء منه المكتوب أو المرئى.

٣ - توظيف التغريب، وتقنية المسرح داخل المسرح، وتكسير تراتبية الزمن وأشكال السرد، وبناء النص، وبنية النص كما قدمها نص البدايات.

٤ - كسر الايهام المسرحى، وتسييس المسرح، واعطاء جمالية شفافة لهذا التسييس.

من هنا ـ إذن ـ كان الشك فى الجواب أو الأجوبة التى راجت مع تقبل المسرح مع رواد التأسيس ـ إيذانا بفتح جديد انبثق مع الوعى الاجتماعى والسياسى والفنى الذى انتشر بين المثقفين العرب، وهو ما أعطانا مسرحين لهم حضوروهم المميز على خارطة الابداع المسرحى العربى مثل صلاح عبدالصبور ، الفريد فرج، توقيف الحكيم، سعد الدين وهبة، سعد أردش، على عقلة عرسان، فرحان بلبل، ممدوح عدوان. سعد الله ونوس، عز الدين المدين، عبدالقادر علولة، الزيانى الشريف، صلاح القصيب، الطيب الصديقى، قاسم محمد سامى عبدالحميد، يوسف العانى، روجيه عساف، يوسف ادريس، عبدالغفار مكاوى، مصطفى كاتب، وكاتب ياسين وغيرهم ممن كانوا يشعرون بضرورة تشكيل كينونة عصرية للمسرح العربى. لنقله من غربته عن الثقافة العربية، وإدخاله فى حيز التناقضات والصراعات التى تشكل إحدى معالم الوطن العربى فى بحثه عن ذاته وعن لغته وهويته فى هذه التناقضات والصراعات. وفى الأخير نقله من يقين الجواب إلى الشك فى كل جواب يريد منع هذه الكينونة من الوجود.

- لكن لماذا الالحاح على هذه الكينونة؟

- ولماذا إعادة التأسيس؟

المسرح العربى كينونة تحتاج إلى إعادة التأسيس؟

ظل الوعى بهذه الكينونة مواكبا لمسيرة المسرح العربي، وموازيا للتحولات التى كانت تمس مكونات الأجناس الأدبية الأخرى وما كان يطرأ عليها من تغير في طبيعتها وفي وظيفتها، وكان ـ كذلك استجابة للفعل ولرد الفعل الذى كان يحكم الواقع المعيش كأحد العناصر المؤثرة فى هذا الوعى...

عندما نقول إن كينونة المسرح العربى قد تحولت من الداخل، فهذا يعنى أننا نربط ذلك ربطا جدليا ما بين التعبير الأدبى والفنى، وبين واقعه العربي، كما نربط ما بين هذا الداخل والشكل الذى تحققت فيه هذه الكينونة كشكل ومضمون اجتماعى وسياسى وثقافى كان وراء تحقيق وانجاز هذه الكينونة، ويمكن أن نستحضر هنا الثورة الناصرية، والوحدة المصرية السورية، ونكسة ١٩٦٧، وكل قضايا التحرر فى العالم، والاطلاع على التجارب المسرحية العالمية الجديدة، وقضايا الانسان فى الوطن العربى، لنقول إن هذه العوامل كانت بمثابة المشكاة التى كانت تستمد منها هذه الكينونة نورها، وتمتح منها حيويتها فبدأ المسرح معها يتوجه نحو التغير متابعا فى ذلك ما طرأ من تجديد على الشعر والرواية والقصة العربية، خصوصيا عندما أنهى بهذا التجديد كل مظهر من مظاهر تقليد النموذج الجاهز، وبرزت فى كل جنس من هذه الأجناس الأدبية حركية خاصة، ورؤية مغايرة للمجتمع وللواقع وللذات، ويظهر أن المسرح قد انكوى بنار هذا التغير والتبدل، فسار يواكب كل ما يحدث فى الشعر والرواية، ويتابع بحذر كل الطفرات التى يحققها الابداع فى كل جنس أدبى، وهى متابعة كانت واعية بالفوارق الكبيرة فى الخصوصية التى يتميز بها كل جنس على حدة.

لتحقيق هذه الكينونة رأى المسرحيون العرب ضرورة إعادة تأسيس هذا المسرح، بتأسيس لغته الخاصة، بتمظهراته الشعبية، وذاكرته وشعوره الجمعيين، والتوكيد على جماعية الفعل المسرحى، وعلى حيوية الانسان فى هذا الفعل، وعلى مدينية المدينة. إن إعادة التأسيس أو إعادة تأسيس التأسيس تعنى:

١ – التحرر من المسرح الغربى كمسرح قمعى.

٢ – هدم البناء الهرمى للبناية المسرحية الغربية وتعويضها بالساحات العمومية.

٣ – توظيف الظواهر المسرحية بعقلية جديدة وجمالية مغايرة، توظيفا حيا يسهل عملية خلق عرض مسرحى كامل.

٤ – العودة بالمسرح إلى المسرح – إلى يوم كان عرضا شاملا يضم كل الألوان التعبيرية من لغة من لغة منطوقة أو صامتة، يضم التعبير الجسدى والرقض والغناء والفنون التشكيلية.

٥ – تفجير النص الدرامى من الداخل، والعمل على بنائه بناء جديدا واعيا بشروط السينوغرافيا والدراماتورجيا والمسرحة والتمسرح.

٦ – إعادة قراءة المتن المسرحى العربى بالسؤال النقدى، لتمثل نظرياته وتجاربه من أرسطو إلى انطونان أرطو، ودار يوفو، وأغست أبول وغروتوفسكى وبرتولدبريشت وبيتر بروكه وغيرهم من الأعلام الذين يشكلون محطات هامة فى المسرح الغربى.

٧ – رد الاعتبار للجسد الذى كان ملغى ومدنسا فى الثقافة التى كانت تحرم حضوره فى الحفل، وجعله حاضرا كعنصر فى استنطاق ميتافيزيقا الجسد والعرض معا.

ما يلفت النظر فى هذه العناصر أن دراسى المسرح العربى لم يهملوا فيها جانبا هاما فى هذه الكينونة. وهو الجانب المتعلق بالظواهر المسرحية العربية، وبتاريخ المسرح العربى حين أكدوا على أن:

– بداية هذا المسرح قد كانت منذ وجد الانسان العربى.

– أن غريزة التمثيل قد وجدت مع هذا الانسان، إلا أن حرفة التمثيل ومؤسسة المسرح لم توجد بنفس الشكل الذى تعرف عليه العرب بعد غزوة نابليون أو مع مارون النقاش.

إن هذه الظواهر المسرحية التى تحدث عليها سلمان قطاية، وعلى عقله عرسان، وعبدالله شقرون، ومحمد عزيزة، ومحمد يوسف نجم، ود. حسن المنيعى – وغيرهم – هى عبارة عن أشكال مجهضة لهذا المسرح لأنها لم تجد الشروط الصحية التى تساعدها على التطور والبقاء فى الواقع. لكنها رغم ذلك ظلت هى الخزان الاحتياطى للمبدعين المسرحيين العرب، يرجعون إليه كلما أرادوا الاستفادة من تلقائية الحكى والتمثيل والغناء لتشكيل العرض. وهذا ما دفع بتوفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلى الراعى وجل الجماعات المسرحية العربية فى الأردن ولبنان والعراق وسوريا ومصر وتونس والمغرب إلى العمل على اعطاء هذه الكينونة المسرحية وجودا حقيقيا يعبر عن لحظته، أو لحظاته فى الآن وما بعد الآن، وذلك بعد أن تعرفوا على أسرار كتابة النص الدرامى.

من هنا نجد أن إعادة التأسيس لم تكن ثابتة ونهائية فى هذه الكينونة المتحققة بل كانت هذه الإعادة تنويعا فى الاتجاهات، وكتابة لم ينكتب بعد، وصياغة ما أهمله التاريخ، ورسم تاريخ آخر فى فانتازيا النص الاستعارى كما تقدمه الدراما العربية لدى رياض عصمت، ويسرى الجندى، والسيد حافظ، ومعين بسيسو، وغسان كنفانى واميل حبيبى ومحمد مسكين، ولدى كتاب المسرح الشعرى أمثال صلاح عبدالصبور وخالد محى الدين البراوعى وأحمد بن ميمون وحسن الطريبق وغيرهم ممن لاءموا ما بين الشكل التقليدى أو الحديث للقصيدة العربية وبين متطلبات الكتابة الدرامية للتعبير عن الواقع بغير الواقع، أو للتعبير عن التاريخى تراجيديا، عندما يمسرح هذا التاريخ بأحداثه وشخصياته وزمانه وأمكنته ليصبح دالا على تاريخ جديد هو حياة وهوية النص المكتوب.

إن محفزات إعادة التأسيس غير محصورة فى جيل دونْ جيل، أو تجربة دون أخرى، أو مرحلة دون غيرها من المراحل، بل كانت إحدى تطلعات وأهداف المسرحيين العرب أجمعين هو اختصار كل التراكم المسرحى الغربى فى زمن لايتعدى المائة سنة، وذلك بتجريب كل أشكال الكتابة المسرحية، ومحاولة تجنب السقوط فى المحاكاة العمياء، أو التقليد المجانى الذى يلغى الخصوصية فى الكينونة ليجعلها صدى وليست صوتا.

ولكى نقترب ـ أكثر من إشكالية هذه الكينونة فى علاقاتها بالتجريب، نجد أنفسنا مضطرين للحديث عن هذا التجريب باعتباره مدخلا للتأسيس، وباعتباره دعوة تبناها المسرحيون العرب والنقاد فاختلفوا فى قضاياه ومواضيعه باختلاف المناهج والأدوات التى يقرأون بها هذه الاشكالية، وباعتباره ـ كذلك ـ مسرحا صار وجوده لا يتعلق ـ فقط ـ بالجانب الأدبى، أو الصياغة الأدبية لحدث ما، بل أضحى أدبا وفنا فى كينونته الجديدة. هذا الاقتراب أظهر لنا أن قراءة التجربة المسرحية العربية تحتاج إلى إعادة ضبط المصطلحات، بمفاهيمها ودلالاتها، وتحتاج إلى طرح أسئلة حول السائد. حول التجريب. حول إشكالية تحديد مفهوم النص، والتجريب المسرحى العربى وإشكالية المصطلح، والنص الأدبى والغاء النموذج الجاهز ومسألة الاخراج.

– ماذا نقصد بالتجريب هل هو ابداع أم اتباع؟

التجريب فى المسرح العربى
إبداع أم اتباع؟

إشكالية تحديد مفهوم النص المسرحى:

أصبح من العسير وضع أسس وقواعد ثابتة، أو حدود جاهزة، أو قوالب مضبوطة وصارمة لكتابة النص الدرامى، خصوصا بعدما تغيرت نوعية العلاقة القائمة بين الكاتب المسرحى، وبين المادة التى يشتغل عليها، لأن اللغة المسرحية، لم تعد مقتصرة على النموذج المهيأ سلفا أو النمط الذى حدده الموروث المسرحى، أو التجارب السابقة، أو تعاليم المؤسسة، وإنما أصبحت كل مادة أو نصوص أدبية قابلة للتمسرح "Théâtralisation" فأى حدث أو نص أدبى «جنس أدبى» ، يمكن أن يمسرح عندما تتغير بنيته ليصير مستوفيا لمقومات الحوار والحدث والخط الدرامى الذى يبدعه الإخراج فوق الركح بواسطة صراع الشخوص الفاعلة داخل الحركة.

إن صعوبة التحديد تأتى من التوجهات الجديدة التى بدأت تؤسسها تجربة الكتابة الدرامية وهى تقترح إمكانية الإستفادة من أى نص قابل للتمسرح، أو يمكن أن يكون محفزا على بنينة الحوار والصراع والمواقف الدرامية كشروط أساسية للتجريب بهدف التوفيق بين متطلبات الكتابة الدرامية والعض المسرحى.

هذا التوجه فى التجريب عرفه المسرح الغربى عندما بدأ فى خلخلة الكتابة الموروثة لتأسيس بديل يراعى الشروط الحضارية، والثقافية الجديدة فى علاقتها بالتحولات التى تعيش جدلا وحوارا أو قطيعة بين كل المكونات الأدبية والفنية، وهو ما أعطانا تجارب مسرحية، لم تعد تخبع نفسها داخل المؤسسة الأدبية وقواعدها وتعاليمها الصارمة، وإنما عاد الأفق الجديد للبحث عن المجهول أثناء الكتابة، وبعد تحققها فى جسد النص ورؤيته، أسئلة تتنوع بقلقها الوجودى، وتختلف بمواقفها النقدية بعد أن وعت صيرورة الحركة الثقافية، وأدركت كنهها، ورصدت نوعية العلاقات التى تدفع إلى التحرر من الموروث والسائد بحثا عن المغاير والمختلف ... وهذا ما حققته تجربة أريان منوشكين، وداريوفو، وأوغست أوبول، وغروتوفسكى، وأرتو وبيتربروك وهم يتعاملون مع ذاكرتهم المسرحية بواسطة السؤال النقدى الذى يفتت مكونات الثقافة الماضوية بهدف تركيب كتابة درامية تخلق ذاكرتها الجديد

وهى تجرب الكتابة دون أن تضع تحديدات نهائية ومغلقة للممارسة المسرحية بدءا من نص المؤلف إلى نص المخرج إلى نص العرض والجمهور.

إن النص الدرامى الغربى الذى خلق إمكانيات حركيته من ذاته ومن رؤيته الجديدة للعالم، أعطانا أثناء القيام بالتجريب ـ مجموعة من المفاهيم والمحددات الممكنة للنص الدرامى على اعتبار أنها ليست مختومة أو نهائية، وهو ما يمكن تقديمه كالتالى:

١ ـ النص الأساس: ـ وهو المنطوق "Le Texte à dire" الذى كتبه المؤلف والذى يضم نصوصا ثانوية أهمها الإشارات المسرحية و Didascalies indications scéniques وهى لا تهم المشاهد وإنما تهم القارئ "Le Lecteur" .

٢ ـ يتوزع هذا النص بين الشخوص بواسطة حوار يعطى كل واحد حظه فى التعبير ليصير الخطاب الذى ينتجه هذا التوزيع عاملا مساعدا على الترئية، وعلى تطور هذه الشخوص داخل فضاء من الخطابات المشتركة التى تمت بنينتها وانتاجها داخل جدل الأنساق والأفكار والإخبارات المتبادلة التى تكون نصا مفتوحا له خصوصياته المسرحية والفنية، سيما وأن النص الدرامى يعتبر عنصرا أولا من ضمن العناصر التى تكون جوهر العرض المسرحى.

٣ ـ إن المسرح ليس أدبا ينتمى إلى ما هو أدبى محض، أو يندرج فى فضاء أدبى خالص، وإنما هو نتاج يتعدى حدود الأدب ليخترق مجالات أخرى ترتبط بمفهوم الإخراج وأدواته الإجرائية، وبالعرض، وبكل العناصر المكونة للفرجة.

٤ ـ إن هذا النص المسرحى عندما نقاربه سيميائيا، فإننا نجده يتموقع داخل مجموعة من الأنساق الفنية المختلفة، وهو مايؤهله كى يكون نسقا دالا متعدد العلامات المستندة – أثناء العرض ـ على المنطوقات والحركات والألوان والصور المختلفة كبنيات أساسية فى عالمه السردى المحدد بالعلاقات العاملية فيه.

هذا الجدل ما بين النص الدرامى، وبين الركح (السينوغرافيا/ الاخراج) تضعنا أمام العلاقات النصية المكونة للعرض، وذلك بوجود شيئين أساسين فى هذا الجدل:

١ ـ إما أن الركح يبحث عن تقديم وقول النص لتأسيس علامات النص.

٢ ـ وإما أنه يضع هوة بينه وبين ماهو أدبى ليلغيه لتصبح الإشارات المسرحية أساس الحركة فى غياب الكلمة/ المنطوقة، وهو ما نجده فى الميم والبانتوميم والباليه.

إن النص المسرحي التجريبي ـ هو الذي يتيح إمكانات تحققه ليصبح عرضا منظما لنسق من العلامات التى تتحرك وتتمفصل مع علامات لسانيه للحوار، وفى الوقت ذاته تعطى لخطابات الشخوص أبعادها المتخيلة.

من هذه المنطلقات يصعب فهم انتاج النص المسرحى، أو تحديد هويته أو قراءته إلا إذا وضعنا فى اعتبارنا الخطوات الإجرائية التالية:

١ – إن كتابة نص مسرحي لا تتحقق إلا بتوفر العناصر التى تجعل من النص المسرحى نتاجا متوفرا على خصوصياته وميزاته المسرحية وهو ما يطلق عليه "Théâtralité" .

٢ – الوعى بميكانيزمات الكتابة الدرامية، والتعرف على أسرار الكتابة من أجل تجاوزها لبناء المغاير والمدهش والمختلف. ذلك أن هذه الميكانيزمات تعطى للحوار وللحكاية وللفعل وللموضوع وجودهم الذى يختلف من تجربة إلى أخرى، ومن مبدع إلى آخر.

من هذا الاختلاف والتعدد الذى يحكم مسار الكتابة المسرحية ـ حسب مرجعياتها ومنطلقاتها ووظيفتها أو وظائفها ـ نقترب الآن من محاولات الانزياح عن كل جاهز أو محدد، أى الابتعاد عن كل مألوف ومتعارف عليه، وذلك من خلال التجريب فى كتابة النص الأدبى واخراجه.

ولنبدأ بطرح الأسئلة التالية:

– ما مفهوم التجريب؟

– ما أهدافه وما مراميه؟

– هل هو حاجة آنية وعابرة؟ أم ضرورة فنية؟

التجريب المسرحي وإشكالية المصطلح:

إن عسر تحديد مصطلح التجريب لإعطائه مفهوما نهائيا ومختوما، لا يعنى استحالة الحديث عنه ومقاربته والتعرف على دلالاته المتداولة فى تجربة المسرح. كما صاغتها خطابات المبدعين، خصوصا وأنه من المصطلحات التى راجت فى الساحة الثقافية المسرحية العربية، فأصبح يمتلك حضورا مميزا جعله يحتل مكانته فى الجدل الثقافى والسجال

التنظيرى الذى يهتم بواقع المسرح العربى فى ثوابته ومتغيراته، وقفزاته النوعية التى تسعى إلى توسيع آفاق التأسيس، وبناء المغاير بالمغامرة الابداعية التى لا تقبل بالكائن والموجود.

العسر فى تحديد هذا المصطلح يجعلنا نتعامل مع تداوله بنوع من الحذر والحيطة والتوجس، لأن رواجه، وحضوره فسى سيرورة العمل الثقافى العربى يعطيه اختلافات فى الوظيفة التى يحملها معه حسسب المرجعيات التى تحركه، والخلفيات التى ترسم له كينونته،.

ولعل الرجوع إلى ما أنتجه موقف المبدعين العرب من التجريب سيقربنا من الدلاللات العميقة التى تحرك مفاهيمه وأهدافه ومراميه مثل:

١ — التحرر من التقنيات القديمة وتجاوزها.

٢ — الثورة على المألوف، وعلى كل مايصادر حرية الإبداع والمبدع.

٣ — المغامرة الإبداعية والكشف عن مفردات جديدة تتلاءم مع متطلبات وطبيعة العصر.

٤ — الإستفلاة من التطورات التكنولوجية لتطوير تقنيات المسرح.

إن كل هذه الدلالات ناتجة عن رواج هذا المصطلح لدى الغرب بعد أن وضع الفريد جارى أسس المسرح التجريبى فى مسرحية «أوبوملكا» فامتد تأثيره فيما بعد ليفرض سلطته التجريبية على جيوم أبولينير، والدادية، ثم السريالية وانتونان ارتو.. واتجاه العبث وغيرها من الاتجاهات الحديثة التى عرف بها جملة من الباحثين نذكر منهم الدكتور سمير سرحان.

وفى رأينا أن تكريس هذا المصطلح فى الممارسة المسرحية العربية يرجع إلى العاملين الأساسيين التاليين:

١ — التأثير الذى مارسته المدارس الغربية «المسرحية» بتياراتها واتجاهاتها على المسرح العربى أثناء عملية المثاقفة خصوصا مع بداية الستينيات. هذه المدارس التى تنطلق كلها فى التجريب المختبرى الذى يجمع بين التنظير والممارسة، فهناك الهدم للوصول إلى بناء المغاير، وهناك ثقافة السؤال لكتابة المتنوع والمتعدد والمفاجئ كما تحقق ذلك فى مسرحية «ثديا تيريزياس لابولينير».

٢ — بحث المسرحين العرب على «قالب مسرحى» لتأصيل الفرجة العربية بواسطة الرجوع إلى مرجعيات ختلفة كالتراث العربى، والذاكرة الجمعية، والظواهر المسرحية العربية بهدف تفجير مسكوتها، واستنطاق صامتها لانتاج خطاب له حركيته الخاصة وصوته المميز.

إلا أن هذين التأثيرين ـ ورغم تفاوت حدة التأثير ومستوى الضغط الذى مارسه على المسرح التجريبى العربى ـ فإن مفهوم التجريب الذى أعلن عن وجوده فى الممارسة مع مسرح الجيب عام ١٩٦٢ بإدارة سعد أردش، لم يتبلور بشكل واضح وجلى، وهو ما أكده رياض عصمت أثناء حديثه عن التجريب بقوله: «إن مفهوم التجريب فى المسرح العربى عموما ـ والمسرح السورى خصوصا ـ مفهوم إشكالى مبهم. إنه يشير إلى عدة افتراضات متعارضة، يتصل بعضها بمعنى الكلمة الحقيقى فى المسرح العالمى، وينأى بعضها الآخر تماما عنه باتجاه مفاهيم محلية مغايرة، ليس هذا مستغربا على أية حال طالما أن النقد العربى يفتقر فى حالات كثيرة إلى دقة المصطلح وإلى تماسك المنهج[1]».

وعندما نستعرض مواقف بعض المسرحيين من التجريب، نجدها متناقضة وهى تقدم مشروعها أو رؤيتها للعملية المسرحية فى إطار التجريب. وهذا التناقض– فى حد ذاتة– مسألة إيجابية لانة يعمق الجدل الثقافى حول هذا المصطلح الوافد على المسرح العربى مع بداية الستينيات كمرحلة عرفت كثيرا من التحولات والتبدلات فى الوعى التاريخى العربى وما تركة من تأثير فى الحركات الفكرية والثقافية والفنية لانتاج أسئلة المرحلة، والتى لا تزال تملك شرعيتها إلى الان لانها المحرك الاساس لمفاهيم التجريبية.

من هذة الاسئلة:

ما عساها تكون التجريبية؟

ما منطلقاتها؟

ما مر دوديتها وتأثيرها فى مسار المسرح العربى؟

لقد أعطيت أجوبة كثيرة عن هذة الاسئلة إما فى شكل تنظيرات للمسرح العربى؛ وإما فى صيغة باحثة عن إمكانيات تأصيل الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى لترسيخها وتكريسها؛ فكان د. يوسف إدريس وتوفيق الحكيم و د. على الراعى روادا فى هذا البحث أما الاجابة ذات الخطاب الاقناعى الذى يفهم معنائية التجريب فى علاقتة بما هو أدبى وتاريخى فيقدمها نجيب سرور رادًا على السؤال الهام:ما عساها تكون التجريبية؟

---

(١) رياض عصمت «ضوء المتابعة» دراسات تطبيقية فى المسرح العربى. منشورات وزارة الثقافة والإشاد القومى ـ دمشق ١٩٨٣، ص: ٦٧.

يقول: « إنها رؤية جديدة في الشكل أو في المضمون، في التأليف، في الاخراج، في التمثيل؛ في الوسائل التعبيرية– في التكنيك... إنها في النص الذى يقدم من خلال رؤية جديدة تماما؛ ولو كان قديما قدم أبو الهول. وفي الاخراج إذا استطاع أن يشير إلى آفاق جديدة؛ ويطرح قضايا جديدة؛ ويحاول البحث لها عن حلول، ويستخدم وسائل تعبيرية جديدة، ثم هي في التمثيل إذا استطاع أسلوب ما في الأداء أن يحقق إقناعا لم تحققه الأساليب السائدة.. وفي التكنيك إذا استطاع أن يطوع مكتسبات التقدم العلمى للمسرح، وأن يطوعه لها.. إنها كل إضافة عميقة وجذرية وجوهرية ... كل إضافة تؤكد أن في الامكان أبدع مما كان، وتفتح طريق النمو والتطور... كل إضافة حقيقية على خشبة المسرح، في عناصر العرض جميعا أو في عنصر منها تمهيدا لأحداث تغيير في الصالة، في أذهان وأذواق ومفاهيم الجمهور ـ الناس ـ الشعب ـ أما حصر التجريبية في أحد المفاهيم الضيقة السابق ذكرها فيؤدى بالمسرح إلى الاختناق والموت، وهذا ما لانريده لمسرح الجيب ولا لمسرحنا المصرى[1].

ويبقى أن أهم خصوصيات التجريب ومنطلقاته هي:

١ – التمرد على المسرح السائد كبنية قائمة غير قابلة للتغيير.

٢ – الاعتماد على حفريات جديدة لاكتشاف أساليب وجماليات لهذا المسرح المبحوث عنه.

٣ – ربط التجريب بأفق جديد للنص، للاخراج، للعرض في علاقتهم بصيرورة المجتمع العربي.

هذه المنطلقات والخصوصيات نجدها حاضرة ـ بتفاوت ـ في تجريبية المسرحيين العرب، سواء لدى كتاب النص المسرحي أمثال صلاح عبدالصبور، الفريد فرج، نجيب سرور، سعد الله ونوس، على عقله عرسان، رياض عصمت، عز الدين المدنى، محمود دياب، عبدالرحمن الشرقاوى، وعلى سالم، وسعد الدين وهبة وميخائيل رومان، وجورج شحادة، أو لدى المخرجين أمثال ريمون جباره، روحيه عساف، د رفيق الصبان، أسعد فضة، ابراهيم جلال، قاسم محمد، عبدالقادر ولد عبد الرحمن كاكى، زيانى الشريف، الطيب

(١) نجيب سرور ـ حوار في المسرح، ص: ٧٢ – ٧٣.

الصديقى، المنصف السويسى، خالد الطريفى د. صلاح القصب، عقيل مهدى، هانى الهانى، كرم مطاوع. إضافة إلى الجماعات المسرحية: السرداق، المسرح المتجول، المسرح الجديد، الاحتفالية، مسرح الشوك، والحكواتى والفوانيس... مسرح فو والمسرح الجديد والمسرح المثلث بتونس.

هؤلاء بدأوا الاشتغال على الخطاب المنطوق والمرئى لاعطاء جماليات جديدة للمسرح العربى تمشيا مع التجريب الحقيقى الذى حدده معجم المسرح لـ "Partrice Pavis" كالتالى: «إنه المسرح الذى يتخصص فى البحث عن الاشكال التعبيرية الجديدة، وفى حالات الممثل، والتسأول والنظر فى مكونات الفعل المسرحى. وعلى العموم فهو قليل الاهتمام بالمردود المادى، لأنه يتجاوز التجارة المسرحية السائدة. وكل مسرح جديد بهذا الاسم يجب أن يخضع ـ جزئيا على الأقل ـ إلى نظام دائم للتجريب، ولا يستغل التقنيات المتعارف عليها، بحيث أن التجريب لا يتحدد بطليعة مكتومة ومنكمشة على نفسها..(1)».

إذن وبعد التعرف على مفهوم التجريب نطرح السؤال التالى: كيف دخل المسرح العربى مجال التجريب على مستوى الممارسة لإلغاء النموذج الجاهز: فى نص المؤلف، ونص المخرج؟

١ - النص الادبى او إلغاء النموذج الجاهز:؟

إذا كان التكرار والتعود على التكرار يعطى الشرعية الزائفة للكتابة، فإن الابداع الحقيقى يرد لهذه الكتابة شرعيتها لأنه غير موصول بالقيم الماضوية العتيقة، وغير مرتبط بالصيغ الثابتة التى تردد المفاهيم وتلوكها دون مساءلتها. إنه الفعل الذى يتم داخل الاختيار وليس الجبر، فى فضاء الحرية وليس الاكراه وذلك حتى يصبح النص الدرامى التجريبى:

١ ـ يحيل على عالم الأشياء والشخصيات والأحداث الواقعية والمتخيلة.

٢ ـ أن يحدد عوالمه انطلاقا «من وظيفته الشعرية» كما حددها جاكبسون.

٣ ـ يعتبر نفسه نصا مثقوبا كما تقول «أن أوبرفيلد» فى كتابها «قراءة المسرح» إلى أن يملأ هذه الثقوب المخرج باعتباره مبدعا ثانيا. وهذا التجاوز للنموذج القائم يقربنا من المفهوم الذى قدمة عبد الفتاح كليطو عندما قال: «إن كل نوع أدبى يفتح» «أفق انتظار»

(١) Dictionnaire du théatre: Patrice Pavis Termes et Concepts de L'analyse Théâtrale - Edition Sociales.

خاصا به. كيف يتكون أفق الإنتظار؟ عندما يطلع القارىء (أو المتفرج) على مجموعة من المآسي. فإنة ينتبه إلى العناصر التى تجمع بينها. وعندما يطلع على مأساة جديدة؛ فإنة ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التى سبق لة أن أفرزها (عادة بصفة ضمنية)النوع يتكون عنما تشترك مجموعة من النصوص فى إبراز نفس العناصر..

هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية.إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية؛ فإ ن انتماءه إلى النوع لا يتضرر؛ أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية(المسيطرة) فإنة يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو فى الحالات القصوى يخلق نوعا جديدا؛ وا لجدير بالذكر أن الاخلال بالنوع يعتبر حسب الثقافات والعصور تقصيرا مذموما أوفضيلة يرحب بها [1]».

نستخلص من هذا أن هناك عناصر أساسية تكون منطلق الإبداع تجعل كاتب النص الدرامى يتحرك بها ويجرب مكوناتها؛ وهناك العناصر الثانوية التى يمكن الاستغناء عنها؛ وذكر القواعد هنا لا يعنى أنها ثابتة ومقيدة لمبادرة الإبداع والمبدع؛ أى ترسم لة الرقعة الضيقة والمساحة المحددة كى يتحرك فيها لأنه لو حدث هذا فسيلغى حضور الإبداع والتجريب سواء فى الكتابة أو فى الإخراج أو فى النقد.

وعن إشكالية كتابة النص المسرحى العربى كانت مجلة فصول المصرية قد وجهت إلى بعض كتاب المسرح فى مصر مجموعة من الأسئلة بهدف التعرف على الوظائف التى تمارسها التجريبية لتأسيس مسرح عربى. وكانت الأسئلة كالتالى:

ما موقفك من فكرة التجريب؟

وهل حاولت شيئا من هذا؟

وما النتيجة؟

من خلال إجابات توفيق الحكيم ولعمان عاشور، ويوسف ادريس والفريد فرج، ورشاد رشدى ندرك أن مفهوم التجريب وممارسته فى كتابة النص الدرامى كانت وشيجة العلاقة بقناعة كل مبدع، وبتموقعه فى وسطه الاجتماعى والسياسى والثقافى، بل وبموقعه من

---

(١) عبدالفتاح كليطو «الأدبى والغرابة» دراسة بنيوية فى الأدب العربى ـ دار الطليعة ـ بيروت . الطبعة الأولى ـ أيار (مايو) ١٩٨٢، ص:٢١ – ٢٢.

القبول أو الرفض للأصيل والمستورد، والمكتسب وبكيفية التعامل مع كل التراكمات الموجودة. فهذا توفيق الحكيم ورغم أنه أخضع تجربته المسرحية للتجريب فهو ينفى محاولاته فى هذا المجال. فيقول: فكرة التجريب فى المسرح مطلوبة، وفى كل شئ، ولكنى لم أحاول شيئا من هذا[1]».

إن نفى توفيق الحكيم للتجريب فى تراكماته الإبداعية، فى تنظيراته، ومواقفه من مكونات المسرح العربى لا يمكن بحال من الأحوال، إخفاء تفاعله مع التجارب الغربية، واستفادته من مكونات الثقافة الشعبية، والأسطورية الفرعونية، والقصص العربية، والتراث اليونانى لصياغة هذه المكونات فى النص المسرحى، وفى الكتابة فى موضوع المسرح مما أفرز لنا جملة تجارب فى ربرتواره المسرحى بدءاً من المسرح الذهنى إلى «الامعقول»، إلى مسرح المجتمع. إنه التنويع الذى ينفى نفى الحكيم لفكرة التجريب، ويؤكد على ما تخفيه كتاباته من بحث على التراث، وعلى القالب المسرحى الذى يعطى للمسرح العربى بعده الانسانى فى النص الدرامى.

أما نعمان عاشور فلا يعترض على فكرة التجريب، ولا يرى عائقا فى النظر فى ما يملكه المسرح العربى من خصوصيات يمكن تطويرها إلغاء لكل الموانع التى تقف فى وجه تحقيق كتابة درامية. وفى هذا يقول: أنا لا أعترض على نظرية التجريب، سيما بالنسبة لنا هنا فى مصر، وفى أى بلد حديث العهد بالدراما المسرحية[2]».

فى هذا المفهوم للتجريب تكمن رؤية نعمان عاشور القائمة على الجمع بين المتناقضات فى المجتمع المصرى لتقديم شخصيات واقعية مستمدة من الصراع الطبقى لتقديم خيوط اللعبة الايديولوجية، وما تنسجه من علاقات يكشف عنها نعمان عاشور فى حوار الشخصيات النمطية التى غالبا ما توصل فكره عبر تجريبيته القائمة على المنحى الاجتماعى. لكنها لا تنفى اهتماماتها بتحويل كتابة النص الأدبى إلى ما يستجيب لهذا المنحى كى يختلف كما كتبه محمود تيمور وفرح انطوان بل حتى توفيق الحكيم وأحمد شوقى «ولكن هذا لا يعنى أننى لا أفيد أحيانا من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب

(١) مجلة فصول: مجلة النقد الأدبى ـ المسرح **اتجاهات وقضاياه(٣)** المجلد الثانى ـ العدد الثالث ـ ابريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢ الفن المسرحى من خلال تجاربهم توفيق الحكيم، ص: ٢١١.
(٢) المرجع نفسه، ص: ٢١٦.

التجريبيين فى دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية، لأنى أعف عن التجريب ما دام معينا لى على خدمة الرؤية التى أقدمها[1]».

أما يوسف ادريس فالتجريب عنده: شئ ضرورى، لكن التجريب ليس هو التجريد... كلما اختار الانسان موضوعا جديدا بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح، ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصودا لذاته، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه[2]».

المعروف عن يوسف ادريس انه صاحب الدعوة الرائدة إلى مسرح عربى، وإلى ظاهرة التمسرح، والاستفادة من السامر الشعبى، لجعل الشكل المسرحى المصرى قريبا من ذاكرة المتلقى وإدراكه، وشعوره. إن يوسف ادريس لا يبعد من اهتمامه هذا الولع الشديد بالمغامرة الابداعية اللاغية لكل تقليد، والمحرضة على المغايرة الهادفة التى لا تفصل الشكل عن مضمونه.

أما الفريد فرج فيقول عن تجربته المسرحية: «مارست التجريب، وأحب أن يمارسه غيرى، وقد مارسه من جيلنا والاجيال السابقة كثيرون جربت «التراكيب المسرحية الشعبية» وهى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكسار. وذلك فى مسرحيتى «عسكر وحرامية» وجربت «الميلودراما الشعبية» فى «جواز على ورقة طلاق»وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى واتخاذ جو التراث الشعبى والأدبى إطارا مسرحيا. وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية. وجربت المسرح السياسى الحديث فى «النار والزيتون» كماجربت موهبتى فى الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والمسرح التعليمى ولم يمنعنى النجاح أبدا من التجريب فى مجال جديد على[3]».

ومن أجوبة توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونعمان عاشور والفريد فرج ندرك أن الموقع الذى يحتله الاهتمام بمسألة التجريب فى المسرح العربى كان من أساسيات كتابة النص المسرحى لدى كل مبدع، وهذا يؤكد الحقائق التالية فى عملية الكتابة الدرامية:

١ – عدم الاقتصار على مراعاة القواعد السائدة أو اقتفاء خطى كبار الكتاب المبدعين.

٢ – تجاوز علاقة الاستنساخ مع النتاج المسرحى المتداول.

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٢٠.

(٣)س المرجع نفسه، ص : ٢٢٧.

٣ - تحقيق علاقة تحويل داخل «المسرح» تتجلى فى نمط الكتابة البديل.

٤ - إقامة كتابة على أساس دينامى يحول هذه النصوص داخل الاطار التعبيرى العام (المسرح) كى تقوم بوظيفتها الاجتماعية داخل لحظتها الخاصة.

٥ - بهذا التجريب يتجنب المجرب التكرار واختيار الكتابة الجاهزة وهو ما أسميناه إلغاء النموذج الجاهز.

وهذا المفهوم للتجريب، لم يقتصر على المسرح المصرى بل وجدنا هذا النزوع إلى تغيير مسار المسرح فى أكثر من قطر عربى، ولدى أكثر من مبدع وكاتب وناقد. فسعد الله ونوس يسعى إلى الخروج على السائد، ويخاف من سقوط التجريب فى الحدود الشكلية، أو التعامل مع الأنظمة التى تزيف الوعى. وفى حديثه عن تجربته المسرحية يقول «عندما بدأت فى كتابة المسرح لم يكن هاجسا لدى أن أجدد فى المسرح أو أبتكر أشكالا جديدة. أو أؤصل المسرح العربى التقليدى. فقط كنت أبحث عن فعاليته للتاريخ الذى أعيشه.. وكان على أن أسأل كيف أصوغ تجريبتى الفنية بصورة تحقق لى تفاعلا خصبا مع الجمهور المشحون بالهزيمة.. التواق إلى تجاوزها - والوصول إلى حلمه الوحدوى كيف أتواصل مع الجمهور لكى نمضى سويا إلى انجاز جديد(١) ؟

ومن الشروط التى يضعها سعد الله ونوس للتجريب فى النص الدرامى، تحفظه من استعارة الأشكال الجاهزة، أو القائمة، لأنها غير كافية لتأصيل المسرح العربى وتوكيده على استفادة الكتابة من المناخ الاجتماعى ومن التراث العالمى حتى يتمكن من أن يبتكر نفسه مع كل تجربة أدبية، ومع كل عرض أخذا بعين الاعتبار الزمان والمكان الذى تتم فيه، والعلاقة بينه وبين الجمهور الذى يجب نقد وضعه السلبى الساكن الذى يتخذه فى المسرح، والدعوة إلى تنشيط خياله بحثا عن لحظة تفاعل جدية ومثمرة قائمة على السؤال والتأمل والمحاورة فى فضاء تنبثق منه اللحظة المسرحية فى مسرح تنكشف فيه جماعية الفعل والوعى.

هذه أهم التوجهات التى طبعت اهتمام المسرحين العرب، بالنص وهم يجوبون آفاق البحث عن أسس مغايرة للكتابة الدرامية، هذه التوجهات التى يمكن حصرها فى:

---

(١) سعد الله ونوس فى لقاء مفتوح (تابع اللقاء: الأمير أباظة) مجلة المسرح التجريبى - وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى الثانى - الاثنين الموافق ٤ سبتمبر ١٩٨٩، ص:٤.

ـ جعل الكتابة المسرحية تشبه مكانها وزمانها وجمهورها وما يعيشه من قضايا واهتمامات مختلفة.

- جعل المسرح تظاهرة شعبية تشبه الاحتفالات والأعياد والطقوس الدينية والاجتماعية.

- إن المسرح فن وصناعة، وفكر له وشائجه بالأسئلة الاجتماعية والسياسية والوجودية والدينية.

- للكتابة مستويات متعددة تبدأ بالكلمات، ثم بالأشياء، ثم بالجسد.

هنا وبعد أن أفضى بنا الحديث عن الكتابة إلى هذه النتائج نتساءل هنا:

- أين تكمن العلاقة بين هذه المستويات؟

- ما العلاقة بين الأدبي ونص الأخراج؟

وهل الاخراج نقل لما هو أدبي؟ أم إبراز علاقات غير لغوية في عملية الترئية؟

هذه التساؤلات تنقلنا إلى الحديث من مستوى الكتابة الأدبية، إلى إبداع الحركة في العرض كما قدمها بعض المخرجين العرب.

نص المخرج: أو الإبداع في كتابة الحركة:

تنتج العلاقة بين النص الأدبي والسينوغرافي عرضا يصير من وجهة نظر علاماتية نسقا يتألف من مجموعات متضامنة تضامنا عضويا لبناء صورة سمعية وبصرية شاملة ومتجانسة - نتاج العجيب والغريب بفنية وجمالية بليغة. وهذا ما يجعل من المسرح نظاما دلاليا له أبعاد متعددة، لأنه يكمل بناء ذاته بأنظمة دلالية مجاورة له، كالموسيقى والرقص، والفنون التشكيلية، والهندسة وغيرها، وفي نهاية الأمر يصير نظاما متعدد الأصوات كسمفونية اخبارية (كما يحدد ذلك رولان بارت) لأن كل شئ في المسرح دال بدرجات متفاوته.

هذه المفاهيم التي تؤطر العملية المسرحية جعلت الوعي بتكون المسرح، وبالأشكال التي تشكل العرض مخفرات نقلت الكتابة إلى الفضاء المسرحي لانتاج الصورة وإلى تجريب جديد أعطى للمسرح العربي تنويعا في التعامل مع الطقس المسرحي بهدف استقطاب المتلقي العربي بما هو جمالي كوسيلة اغرائية للتواصل والانصات. وفي هذا المجال ندخل تجربة سعدي يونس. وعوني الكرومي. وصلاح القصب، وقاسم محمد، والحبيب شبيل،

والشريف زياني، والمنجي بن ابراهيم، وسامي عبدالحميد، ويعقوب شدراوي، وسمير العصفوري وجواد الاسدي، وفواز الساجر وغيرهم ممن أحدثوا فقرة نوعية في صياغة خطاب مسرحي يحمل وظيفة جمالية مسكونة بصياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة بالفعل المسرحي وقد صار ينظم فوضى العناصر المتناقضة بجمالية خاصة أثناء المشاهدة.

ولاشك أن الوعي بمكونات اللعبة المسرحية هو الذي دفع بهؤلاء المخرجين كي يجربوا، ويضيفوا إلى تاريخ المسرح العربي ما يحركه، ويغيره من الداخل، ليس ظاهريا أو بالشكليات المغرقة في تجريب عرضي منفصل عن واقعة وانسانه، وإنما بالدلالات العميقة والرموز البليغة. تظهر هذه الاضافة في تجربة سعد أردش الذي يقدم رؤيته ومفهومه للاخراج كالتالي: «لاشك أن كل عمل تناولته بالاخراج كان يشكل منطلقا ينبع من علاقتي بالمجتمع المصري – أولا – والعربي ثانيا – سواء كانت هذه العلاقة نابعة من قضايا موضوعية تقلق الضمير الاجتماعي المصري، أو العربي أو كانت قضايا مهنية تقتضي مزيدا من التجريب لتطوير البنية المسرحية العربية أو الثقافة المسرحية العربية عند الجماهير، وعلي سبيل المثال فإني عندما قدمت مسرحية صمويل بكيت (نهاية اللعبة) كافتتاح لمسرح (الجيب) في مصر كان منطلقي الأساسي محاولة اللحاق بمواكبة المسرح العالمي فكرا وتقنية كفنانين وكجماهير. ولكن عندما قدمت (الانسان الطيب) أو (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت كان منطلقي ما أستهدفته هذه المسرحيات – وغيرها من مسرح بريخت الملحمي من توضيح عقلاني ومنهجي للعدالة الاجتماعية، وفكرة المستغل والمستغل في التركيبة الرأسمالية[1]».

إن مفهوم التجريب في الاخراج لدى سعد أردش لاتخرج من دائرة الوظيفة التي حددها، والتي على ضوئها يمارس مهامه وهو يتفاعل مع تجارب عالمية يقدمها من وجهة نظره الخاصة كي يوجه المتلقي وجهة يمليها النص الدرامي بعد أن أبدعه الاخراج بوسائله الخاصة. إنه المفهوم الذي يربط ما بين الايديولوجي والدرامي والجمالي على اعتبار أن هذا الأختيار هو في جوهره انتماء ينفي براءة الخطاب المنطوق والمرئي ليورط المتلقي في الفعل المسرحي كما صاغته قناعات المخرج.

(١) التأسيس العدد الأول – السنة الأولى يناير ١٩٨٧. لقاء مع المخرج المسرحي سعد أردش – أجراه محمد قيسامي، ص: ٩٢ – ٩٣.

أما سامى عبدالحميد فله وجهة نظر مغايرة فى الموضوع لأنه يرصد خطوات العمل، وطريقة التعامل مع الأدبى فى أسلوب إخراجه وفى هذا يقول: «إننى من المخرجين التجريبيين، وأنا أكثر ميلا إلى «مسرح اللامسرح» كما أن هناك أكثر من مخرج عربى يقف ضد الأسس التقليدية الجامدة للمسرح ـ وقد طبقت هذا فى مسرحية «لا عبود الكرفى» وكذلك فى «ملحمة كلكامش»[1].

ويمكن هنا أن نحدد أهم هذه الخطوات التى قدمها عبدالحميد كمشروع وجده لنفسه تطبيقا فى أكثر من مسرحية حتى نقترب أكثر من مكونات هذا المشروع وهى كالتالى كما يقول:

«تعتمد تجربتى فى مجال التمثيل والاخراج على الأسس التالية:

١ – الايمان بجماعة العمل وتبادل الآراء بين جميع العاملين.

٢ – الايمان بأن المخرج هو المؤلف الثانى للنص المسرحى.

٣ – اعتماد التجريب من أجل التجويد والتنويع ضد الجمود.

٤ – اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية المختلفة.

٥ – اعتماد الدقة على تكنيك الممثل، واعطائه حرية التصرف باعتباره عنصرا جوهرياً فى الإنتاج المسرحى.

٦ – اعتماد إضافة مصمم الديكور والملابس إلى العمل الفنى باعتبار أن الفن المسرحى فى الوقت الحاضر يعتمد أساسا على التشكيل والعناصر البصرية[2]».

هذه المفاهيم الجديدة للأخراج أعطت لممارسة المخرجين العرب أدوات جديدة غيرت وبدلت الأسلوب الكلاسيكى الذى كان مع جورج أبيض وزكى طليمات وعزيز عيد وفتوح نشاطى، وعبدالرحيم الزرقانى، حيث كانت هناك السلطة المطلقة للكلمة والصوت والاندماج الصادق والالتزام بالنص والالقاء. أما المفاهيم الجديدة التى كونت جيل المخرجين

(١) ألف باء عدد ٦٨٦ تشرين ٢ـ ١٩٨١ ـ **مقابلات سامى عبدالحميد ورحلته مع المسرح**. أجرى الحوار أمين جياد ص: ٤٩.

(٢) سامى عبدالحميد : **تجربتى فى التمثيل والاخراج الأفلام**: عدد خاص: المسرح العربى المعاصر عدد ٦ ـ ١٩٨٠ ص ١٩١.

بعد الستينيات فقد أصبح ابداع الفضاء لديها مقوما أساسيا فى نسج مكونات الصورة المسرحية. وهذا ما قام به ريمون جبارة وجلال خورى ورفيق الصبان وشريف خزندار كتجارب تتكامل مع أعمال على بن عياد والمنصف السويسى ومحمد ادريس وصقر الرشود وفؤاد الشطى وكاتب ياسين وعبدالقادر علولة والطيب الصديقى وغيرهم.

إذن وتأسيسا على ما سبق نقول إن أهم علامة تميز المسرح العربى ـ الآن ـ هو التوكيد الملح على تجاوز التقليد والنقل الأعمى للتجارب المستوردة. أو الأفكار والأنماط المعلبة. وهذا ليس معناه الانغلاق على الذات، أو العزلة عن الثقافة الانسانية، بل إنه دعوة إلى الاقتراب من العلامات المضيئة التى يتميز بها التوجه الجديد الذى بدأ يسكن المسرح الغربى كعالم مركب من عناصر متعددة كلها تتطلب المعرفة والوعى والدراسة، والتبصير والسؤال النقدى لخلق مسرح يمتلك أسسا قوية تميزه بخطابه الأدبى.

والفنى بعيدا عن الاتباع، قريبا من الإبداع ، وهو ما تنسج عوالمه كل التجارب الرائده فى الوطن العربى من خلال تجريب واع بشروطه الاجتماعيه والحضاريه والانسانيه.

لكن إذا كان هناك فعلا للابداع، وإبداعا للفعل، فلماذا نجد أن هذا المسرح العربى محاصر لا يجد القنوات الضروريه للانتشار والتنقل والوصول إلى الناس؟

ولماذا لا يستطيع المحافظة على النفس الطويل لمواصلة جهوده فى التجريب؟

إن عدم رواج المسرح له أسبابه التى تجعله محليا فقط لا يرقى إلى العالميه، فلا يستطيع أن يحتل موقعه ضمن باقى التجارب الأخرى التى أثبتت التجربه انها أصبحت محط اهتمام النقاد والدارسين. إن المسرح العربى موجود لكن وجوده العالمى محدود. وهو ما أثار فضول النقاد العرب كى يدرسوا هذه الظاهره باعتبارها داله على كينونه المسرح العربى وهو يبحث عن إمكانات رواج إنتاجه. هنا سنطرح السؤالين التاليين:

• ... رواج الانتاج المسرحى متحقق أم لا ؟

هل هو ممكن أم محال؟

الفصل الثالث

هوية المسرح العربى
بين الاقليمية والعالمية

رواج الانتاج المسرحى العربى
بين سؤال المحلية وأفق العالمية

الأسئلة المغيبة فى الانتاج المسرحى العربى :

لقد كان اشتغال النقد المسرحى العربى معتمدا على التأريخ للظاهره المسرحية التى ساير حركتها، وتابع تطور عروضها، فأبان عن دلالاتها وبنياتها ومكوناتها فى علاقتها بالترجمه. وبالاقتباس والإبداع، إما بالتراث العربى، أو بالعالمى. وإما بالتكرار عن طريق إعادة الموروث والمستورد.

إنه الإشتغال الذى كان ـ ولايزال ـ يطمح إلى التعرف على التطور الذى يحرك الوعى بميكانيزمات كتابه النص المسرحى؛ وجعله منطلقا لابداع العرض وذلك داخل صيرورته التاريخيه فى علاقتها بالجمالى والأدبى الذى يمارس تأثيره على الملتقى إما سلبا وإما إيجابا.

ولعل الاهتمام بحركيه المسرح العربى من هذه الزاويه، وبأدوات إجرائيه يراد بها مقاربه الموجود فى الظاهر والمعلن عنه، لم يعط إمكانات جديده، ورؤى مختلفه لتناول كل القضايا المتعلقه بالمسرح الموجود، أوالمسرح المبحوث عنه، لأن التركيز على الجزء فى غياب الكل، وفصل النسق عن بنائه العام، الإجتماعى والثقافى اللغوى والحضارى كثيرا ما جعل القراءة النقدية التى فرضت هيمنتها على الخطاب النقدى العربى الموجود تلغى أو تبعد الأسئله المرتبطه بالمسكوت عنه فى هذا الخطاب، لأنها كانت تؤجل الإعلان عن وجود هذه الأسئله، لتترك الحديث عن الأدبى والفنى المتحققين فى العرض المسرحى، يقدمان منفصلين عن التحول، وعن الحركه، والتجاوز داخل النتاج المسرحى فى رواجه، ضمن مجاله الإجتماعى والسياسى والثقافى والمادى، وذلك لعدم توفر العوامل المساعده على الذيوع والانتشار لتحقيق التواصل فى أقصى درجات الوعى بطبيعة ووظيفة المسرح كلقاء وحوار ورواج ومغامرة للإكتشاف والتجريب، والبحث عن المغاير.

ويمكننا–هنا– استحضار بعض هذه الأسئله المغيبة لجعلها مدخلا لمناقشة الرواج المسرحى، والعلاقه اللامتكافئه بين«الأنا» و«الأخر» وهوية المسرح العربى بين الإقليميه والعالميه، هذه الأسئله هى كالتالى:

* – الرواج المسرحى العربى: هل هو متحقق أم لا ؟
– هل هو ممكن أم محال؟
– ماهى المتحكمات فى ذيوعه ورواجه؟
–هل نجاحه –أو فشله– راجع إلى عوامل ذاتيه أم إلى عوامل موضوعية؟
– هل هو متحقق إقليميا أم لا؟
– هل لنا مسرح عربى/ إفريقى استطاع أن يدخل المجال العالمى أم لا ؟

تجعلنا مثل هذه الأسئلة ـ وبحثا عن الأجوبة الممكنةنقول إن أهم أسلوب لمعالجة وفهم وتفسير مكونات الأطروحات المركزية فى قضايا النتاج المسرحى ورواجه، هو ضبط المصطلح–أولا– والتعرف على معناه، أوالمعانى التى اكتسبها بفعل التداول والاستعمال–ثانيا– لنخلص بعد ذلك إلى وضعه فى صيرورة الفعل المسرحى على المستوى المحلى والدولى. .

حول معانى الإنتاج والرواج المسرحى:

التوكيد على مصطلحى«الإنتاج» و«الرواج» وأستعمالهما بشكل فضفاض ومطلق، فيه بعض من اللبس» والإشكال، ربما يؤدى إلى التشويش على الغرض من تداولهما» لأن توظيفهما خارج الضبط العلمى، والتحديد المفهومى للدلاله المراد اعطاؤهما لهما فى سياق المسرح، يجعلهما سطحيين ومبتذلين إذا لم نضبطهما على المستويين الأدبى/ الفنى والإقتصادى إنطلاقا من الملاحظات الأساسية التالية:

١ـ إن النتاج والرواج المقصود هنا، ليس ذاك الذى يستهدف الربح المادى، والمردود الذى يدره شباك التذاكر بدراسات ساقطة، ومهازل رخيصة، ومشاهد فارغة تبتز أموال السذج لتعميم اليقين والعادة والمألوف.

٢ـ إن رواج الإنتاج المسرحى ـ المراد هنا ـ هو ذاك المرتبط بالقيم الجمالية التى تجعل المسرح يقول مجهوله، ويتجاوز معلومه ليكون محفزا على تطوير المسرح، وعلى تقدم الكتابة الدرامية ،إبداع العرض الذى يلج فضاء الرغبة المشاغب لكل سلطة ـ بإعتبارها قانونا وممنوعا ومؤسسة، سواء كانت متمثلة فى الكتابة وقوانينها الجاهزة، أو فى المؤسسة كسلطة، وهنا لا نعنى بالسلطة ممارسة الرقابة والحبس، لأن سلطة المنح والرفض ـ كما يقول ميشال فوكو ـ بعيدة أن تكون الأشكال الجو هوية للسلطة، فما هى إلا حدودها، وأشكالها الناقصة أو القصوى، إن علاقات السلطة هى علاقات إنتاجية[1]». وهذا مايجعل المسرح ـ رؤيا للعالم تنتجها نوعية العلاقات السائدة بين المؤسسات التى تروج أيديولوجيتها عبر هذه القناة لتكريس الثبات والكسل الفكرى فى مقابل الرواج المسرحى النقيض الذى يوقظ فى المتلقى كل غريب ومدهش ومقلق لاتلغى فيه إنشائية المسرح وما تحمله من خصوصيات رفيعة لأن وظيفته الشعرية ليست بلاغة صناعة، وإنما هى بلاغة إبداع، وتقبله ـ أيضا ـ ليس استهلاكا بل إبداعا لأنه لا يتعامل مع العرض كعلاقة واحدة، وإنما فى كونه:«شبكة من الوحدات السيميائية التى تنتمى إلى أنظمة مختلفة متآزرة».

---

(١) ميشال فوكو: لا لسيطرة الجنس، حوار أجراه: برنار هنرى ليفى. نشر بـ «النوفيل أو بسرفاتور عام ١٩٧٧ B. H Lévy بيت الحكمة ص: ٦١ العدد الأول، السنة الأولى ١٩٨٦ أبريل.

وتحديدا فإن مقاربة مفهوم الرواج والإنتاج لاتتم إلا عبر تيمة الوظيفة السياسية والإقتصادية التى تعد المسرح نتاجا يتحقق داخل الرواج عندما يتوفر رأسمال ثقافى يندرج فيما يمكن أن نطلق عليه «الإقتصاد السياسى للثقافة»، أى تدخل وتأثير الثقافة فى النظام الإقتصادى والسياسى. وهذا التحديد، سيبعدنا عن الفهم الذى كان يربط ربطا ميكانيكيا نجاح المسرحية برواجها، فيعادل النجاح مع الجودة، والفشل مع الرداءة، بل كان يؤدى بهذه الاحكام إلى السقوط فى التناقض حول نوعية العلاقات القائمة بين ما هو فنى وبين ماهو تجارى.

إن ثنائية النجاح والفشل، الرداءة والجودة والكم والكيف فى علاقهما بـ «الإقتصاد السياسى للثقافة» يجب ألا تحول بيننا وبين العودة إلى مركب أساسى للمسرح قبل أن يدخل فى «الرواج» كمرحلة من مراحل صيرورة الفعل المسرحى، ونقصد بهذا المركب مفهوم الإنتاج فى بعديه الأدبى والفنى أى الفرجة بإعتبارها إنتاجا متخصصا فى إنتاج المعنى، أو إنتاجية الركح. إنه النشاط المصاحب للعاملين فى الفرجة بدءا من المؤلف إلى الممثل إلى الجمهور/ المتقبل لمرسلات واضحة ومرموزة تترك له الفرصة سانحة كى يلعب دورا فعالا فى قراءة الركح وإقتحام مجال المعنى فى صيغته المفردة والمتعددة. هذا الإنتاج للمعنى لا ينتهى طبعا ـ بنهاية العرض بل يمتد فى شعور المتفرج، ويتعرض للتغييرات والتأويلات التى تنتج وتطور وجهة نظر المتلقى فى الحقيقة الإجتماعية[1]».

لكن كيف يمكن التعرف على حضور المسرح العربى فى الرواج الموجود؟

إن أفضل طريقة يمكن بها مقارنة واقع الرواج المسرحى العربى هو فهم العلاقة بين المسرحية، والمسرح، والرواج، فى صلتهم بالسياسة القائمة التى تختار مسرحيات بهدف إنتاجها، والإختيار هنا ليس بريئا، فإما أنه يعول على التسلية الرخيصة وإما على التعليمية الهادفة إلى تغيير المتلقى من خلال طرح الأسئلة النقدية حول الموجود والمحتمل.

إن حضور المؤسسات فى الرواج يخرج المسرح من مجرد الحقل المحدود للكتابة (العرض) لينفذ تدريجيا داخل دواليب التسيير والهيمنة الإقتصادية والسياسية، وهذا ما

---

(١) Dictionnaire du théâtre patrice pavis - Termes et concepts de L'analyse théâtralea éditions sociales, p: 309(بتصرف).

يجعله يندرج ضمن الرأسمال الثقافي الذى يوجد كإنتاجية حتى ولو لم يكن له أثر أو فعل إقتصادى، أى أنه رأسمال ثقافي منتج لذاته. وطبعا وفى هذا الدخول تأتى أهمية رواجه كمسألة وثيقة الصلة بمختلف مكونات هذا الفن وقضاياه. «فتقدمه أو تأخره، حياته بين الناس أو موته رهين واقع ترويج الانتاج المسرحى فكم من كاتب ومخرج قتل فى المهد، وكم من ممثل قدير تبلّد حسّه وترهلت إمكاناته فماتت قدراته احباطا، لأن المسرح لا يحيى لدى مبدعيه إلا باتصال الممارسة ومعاناتها، وهل يمكن أن تتصل هذه الممارسة إذا ما تعذر ترويج نتاجاتها الترويج المناسب[1]».

يمكن أن نجيب عن السؤال المطروح بالحقيقة التالية، وهى أن المجتمع البشرى يتحد ويأتلف فى معادلة الإبداع/ الإنتاج، والإستهلاك/ التسخير، ويختلف ـ أيضا ـ فى الفارق بين نوعية الإبداع/ الإستهلاك، ونوعية الرواج للثقافات والفنون، والتفاعل بينها. والأخذ والعطاء الذى يجعل الطبيعة الدنيامية للظاهرة الثقافية، أو مركب العلاقات بين ثقافة معينة والمجموعات التى تحملها إما إنها «رمز القوة نحو المستقبل»، وإما إنها قوة جاذبة إلى الماضى.

والمسرح العربى الباحث عن رؤيا حديثة تعى شرط الإنسان العربى ومصيره، يظل فى رواجه رهين المحلية والمناسبات، والمهرجانات المسرحية العربية التى تصبح فرصة إستثنائية لرواج هذا المسرح فى فضاء المختصين والمتابعين.

وليس من شك أن حداثته فى بنيه الثقافة العربية تأليفا، وإخراجا، يضعه فى تناقض مع الحداثة الغربية، ومع التربة التى يريد أن ينبت فيها حتى يحقق وجوده، فى فضاء ديمقراطى يؤمن بالحوار والاختلاف والإبداع. إنه يبذل قصارى جهوده لتأسيس خطابه الذى يبدع رموزه وعوالمه للتعبير عن الواقع بغير الواقع، ليتأتى له خلخلة لامبلاة المتقبل، ليس كمختص، أو متابع، ولكن كجمهور عريض يصبح المسرح لديه إهتماما أساسيا وقضية ثقافية هاجسها هو الإبداع وليس الإستهلاك والتكرار. إنها المظاهر التى تجعلنا ندرك: «أن ثقافة الإستهلاك، كما يقول أدونيس:» تشارك فى ترسيخ القمع والحيلولة دون التحرر، وندرك بالتالى الأسباب التى تجعل الأنظمة القمعية تشجع ثقافة الإستهلاك، فهى تشيع

---

(١) ورقة العمل: رواج الانتاج المسرحى فى البلدان العربية والافريقية الندوة الفكرية للدورة الرابعة لأيام قرطاج المسرحية (٨) أكتوبر ـ ٦ نوفمبر ١٩٨٩.

الإعتقاد بأن التلبية التى تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقية، فتخلق إستنادا إلى الجماهير وباسمها، القيود التى تكبل بها الجماهير، إن الثقافة التى تستعيد القيم الموروثة والتى تشجعها الأنظمة كثقافة مشروعة ،كحاجة ضرورية، تكشف عن ممارساتها الإيديولوجية القمعية، إنها رمز لقوة كابحة فى إتجاه الماضى، لا رمز لقوة دافعه فى إتجاه المستقبل[1]».

حين نتحدث عن هذا الواقع حسب تجليات المسرح فيه، فإننا نرسم لإشكالية الرواج مسالك جديدة لإنتاج قراءة الظاهرة فى الثنائية الضدية التالية: «الأنا» و«الآخر» أو العالم العربى فى علاقاته بالغرب أى الحضارة الغربية التى تشجع كل من يقلدها ـ لاكانفتاح إنسانى بل من منظور تبعى.

«الأنا» «والآخر» والعلاقات اللامتكافئة:

لقد أدت التطورات والتحولات فى النظام العالمى إلى توسيع حقل الملاحظة، وإلى توظيف قنوات متعددة لتمرير المعرفة والمعلومات التى أفضت إلى اظهار جوانب خاصة فى العلاقات الدولية كانت مهملة من قبل، والآن أصبحت تشكل مركز الاهتمام فى هذا النظام، ونقصد بها، المسألة الثقافية، وعمليات التثاقف المعقدة والمتعددة التى لا وجود لنمط واحد لتحققها، ذلك أن هناك مؤسسات كثيرة تقف وراء كل مشروع ثقافى، سواء كانت هذه المؤسسات حكومات أو منظمات أو جمعيات أو هيآت رسمية أو غير رسمية.

والذى يهمنا من هذا الطرح ـ فى علاقة «الأنا» بـ «الآخر» هو الانتاج والرواج المسرحى بعد أن أصبح ـ ضمن المسألة الثقافية ـ يشكل قوة عميقة فى العلاقات الدولية، مما جعل نظام الأسئلة ـ حول هوية المسرح العربى ورواجه ـ يفرض تبدل نظام الأجوبة المتعلقة بفهم النظام الدولى كبينات ذهنية وفكرية تتكون من أنظمة ثقافية مختلفة تريد فرضها على ذهنيات وثقافات أخرى برواج يشيع انتاجا وأنماط تفكير معينة من خلال هذه العلاقات اللامتكافئة بين «المنتج» و «المستهلك مما يتطلب:.

١ ـ اخراج هذا التلقى من التبعية المطلقة للمدارس الغربية وتقريبه من الوعى بالتبعية ومحاولة الانطلاق من الواقع المعيش أثناء التخطيط للمسرح العربى.

---

(١) أدونيس : **الثابت والمتحول** ـ بحث فى الإتباع والإبداع عند العرب. صدمة الحداثة. دار العودة ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨ ، ص: ٢٤٨.

٢ - تحرير الدراسات الأدبية من مأزق المركزية الأوروبية التى تقسم العالم إلى شمال وجنوب، أو دول متقدمة وأخرى متخلفة، والتوكيد على تاريخية التحليل فى علاقتها الجدلية مع مبادئ النظرية المسرحية، ومسألة الرواج المسرحى بشكل لا تبقى فيه المثاقفة فرضا للنمط الواحد والرأى الواحد، وتكريسا للاستيلاب والاستهلاك، والابقاء على سطحية الثقافة المستعارة، خصوصا وأن استلابية الثقافة العربية السائدة لا تتجلى فى طابعها الاستهلاكى وحسب ـ كما يقول أدونيس «وإنما تتجلى أيضا فى تبعيتها لنمط الثقافة الرأسمالية الصناعية. وهى تبعية غير مرئية أحيانا، تموهها أقنعة ايديولوجية مختلفة. إن النقيض الرأسمالى الكولونيالى، على الصعيد السياسى، يبدو هنا، على الصعيد الثقافى نموذجا صديقا[١]».

حين نتحدث عن النظام العالمى فالمقصود بذلك: النظام الذى يخرج من ثباته وسكونيته ليتحول ويتغير عندما يتصل بنظام آخر، وفى المجال الثقافى فإن تلاقى الثقافات يبرز لنا قدرة الأنظمة الثقافية إما على مواجهة الاستيراد الثقافى، واستيعاب الثقافة الخارجية بتحويلها إلى أجوبة قابلة للاندماج فى نظام أسئلتها وأجوبتها الكائنة والممكنة، وأما أنها تصبح غائبة عن مجال السؤال والوعى والنقد الضدى.

وفى هذا السياق يمكننا البحث عن هوية المسرح العربى والإجابة عن الأسئلة السابقة ـ ولعل أفضل رؤية يمكن تكوينها هنا، هو تقديم العالم العربى وافريقيا من خلال لعبة الانتاج والاستهلاك، والغزو الذى يصنف هذا العالم بالمعيار الانمائى إلى بلدان «متخلفة» مقابل «متقدمة» وطبعا فإن الغاية من هذه العملية البحثية هو التعرف على الأسباب التى جعلت العالم العربى مجتمعا استهلاكيا. يلاحق الحضارة الغربية كنموذج يجب أن يحتذى، ونمطا حضاريا معمما على العالم رغم تباين الإيديولوجيات والمذاهب والقناعات السياسية فيه وليكن هذا التعرف منطلقا من موقف الدكتور برهان غليون الذى يرى أن المجتمع العربى يشكل ـــ من عدة وجوه «مثالا على هذا اللحاق المستحيل بالحضارة. فالمجتمع العربى اليوم مجتمع عصرى حديث فى نظام انتاجه المادى، الصناعى والزراعى. كما فى نظام انتاجه المعنوى والأدبى، وهو لايشبه أبدا ما كان عليه منذ قرنين أو بعض العقود فقط. ومع ذلك فهو يبدو بعيدا جدا عن النموذج السائد للحضارة الراهنة، فى نظام

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٢٠.

انتاجها المادى. كما فى نظام انتاجها المعنوى والروحى، أى فى قيمها الجوهرية. والهوة التى تفصله اليوم من أعلى الهرم الحضارى أعمق بكثير من الهوة التى كانت تفصل مجتمع القرن الثامن عشر العربى. أو التاسع عشر عن مثيله الغربى فى الفترة ذاتها. وهذه الهوة ستكون أعمق فى القرون القادمه بقدر ما أن تطور النظام الدولى غير متكافئ يخضع لقاعدة السلسلة الهندسية وليس السلسلة الحسابية[1]».

هذه المعطيات ــ إذن ــ يتعقد مكوناتها المحلية والدولية، وفى غياب رأسمال ثقافى عربى يدعم رواج المسرح، وفى غياب التخطيط وإمكانات إدراك كنه صدمة الحداثة، يصير انتاج المسرح العربى ورواجه محدودا، وتظل الأسئلة التالية مطروحه حول نوعية الإنتاج فى علاقته بـ «الأنا» وبـ «الآخر»:

- هل نؤكد على عجز المسرح العربى ونظامه الجديد عن استنبات مصادر ينابيع محلية تكون مدخلا للعالمية؟

- هل له حريته التى يبدع فى أجوائها؟ أم هناك مصادرة للإبداع والمبدع؟

- أمام هذا العجز والمصادرة نتساءل كيف نجعل المسرح العربى كونيا عوض أن يظل اقليميا؟

هوية المسرح العربى بين الإقليمية والعالمية:

إن امتلاك روح العصر وجوهره، لا أعراضه، تتطلب إيجاد مسرح عربى يعتمد على انتاج حياته، ومعرفته وانشائيته بثقة ووعى يجعله يفرض تميزه أمام الثقافات القوية المسيطرة التى تحتكر مصادر وإمكانات الإنتاج المادى والثقافى بهدف توجيه النظام الدولى خدمة لمصالحها «القومية».

إنها المعادلة الصعبة التى جعلت المبدعين المسرحيين العرب يلحون على:

١ - تحديث البنيات الإجتماعية المتخلفة ــ بما فى ذلك البنيات الثقافية ــ وتحويل المسرح إلى اختلاف منتج له أرضيته الصلبة التى يتحرك فوقها.

٢ - التحول من الإستهلاكية إلى الإنتاجية.

---

(١) د. برهان غليون: **الوعى الذاتى** ـ منشورات عيون المقالات الطبعة الأولى ١٩٨٧ ـ الدار البيضاء، ص: ١٢١.

٣ – جعل الرواج المبحوث عنه ـــ أو المتحقق فى حده الأدنى ـــ يحمى الذوق السليم ويدمر الثابت والمغلق والمتحجر.

٤ – بناء الذوق المستقبلى وذلك بإعادة النظر ـــ بصورة نقدية ـ بمجمل القيم والنظم السائدة والأسس الحضارية والإيديولوجية بغية الدخول إلى العالمية بمسرح ينتمى إلى: روح العصر بمعاصرة دائمة ومتجددة تنطلق من الذات والزمان والمكان العربى لجعل اللحاق المستحيل بالحضارة الغربية ممكنا وذلك بنتاج مرتبط بالحياة الإجتماعية وبتناقضاتها، بخفائها وجليها، لكن وكما يقول الدكتور عادل قرشولى: «لا ينبغى أن يتحول وعى الذات إلى انغلاق على هذه الذات. لا ينبغى للبحث عن الهوية القومية أن يتحول إلى بحث عن جواز مرور إلى محراب المهرجانات العالمية التى لا ترغب فى قبولنا إلا على الصورة التى تريد لنا أن نكون عليها. لا ينبغى لبحثنا عن أنفسنا أن يستمد عناصره من رؤية الآخر لنا. علينا أن نواجه الآخر دون شعور بالنقص أو التعالى[1]».

من هنا فإن الإنتقال من الإقليمية إلى العالمية يتطالب توفر مجموعة من الشروط والإعتبارات التى بها تحضر الأسئلة المغيبة، ونعطى للإنتاج والرواج أبعاده الحقيقية، وهذا لايتأتى إلا بخلق سياسة ثقافية حقيقية، وتوفير دعم مادى، ورؤيا للعالم، ولغة مسرحية مشحونة بالتوتر والصراع والسؤال حول المثاقفة وما تحمله من خلفيات غير بريئة. وهذا ما بدأت معالمه تتأسس فى كتابة النص المسرحى والإبداع فى الإخراج وفى الرواج الجديد ذى الملامح المغايرة فى تجربة المسرح العربى الحديث.

– هل النقد المسرحى العربى موجود ضمن إشكالية التجريب أم لا؟

ـ وهل له حضور واع بمسألة النتاج المسرحى ورواجه أم لا؟

ـ وهل هذه الإشكالات تسمح للنقد بممارسة مهامه وتقدم له إمكانات القراءة؟

(١) د. عادل قرشولى: **الأطروحات العصبية فى المشاريع المسرحية ملاحظات على المنطلقات** (جدلية القومى والعالمى) فضاءات مسرحية (عدد مزدوج) العدد (٥ ـ ٦) السنة الثانية ١٩٨٦، ص: ١٣ ـ ١٤.

الباب الثانى

الفصل الأول

إشكالية المنهج
والتخصص فى النقد المسرحى العربى

الطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى :

لقد كان الاطار الصحيح والسليم الذى وضعنا فيه إشكاليه المنهج النقدى المسرحى ـ بكل ما يزخر به من عطاء وتناقض وإبداع وتجريب ـ هو إطار النقد الأدبى العربى، باعتباره ـ كان وما زال ـ مرجع كل قراءة للشعر، والرواية، وحتى للمسرح نفسه. إنه الاطار الذى مهدنا به للحديث عن النقد المسرحى لاعتبارات أدبية وفنية بها يتم إثارة كثير من القضايا المتعلقة بإشكالية المنهج النقدى وهو كما هو متوزع بين التقليد والتجديد، بين البحث عن نظرية غربية لهذا النقد. وبين الابقاء على المورث النقدى العربى. هذا التوزع صار فى اشتغاله بمسألة البحث محكوما بهاجس توفير نظرية نقدية شاملة تكون على دراية وعلم بكل مكونات المعرفة النقدية وفى الآن نفسه تكون واعية بتأسيس عقلانية عربية متجددة تخرج العمل الثقافى من مأزق التكرار والاستهلاك، وتدخله زمن التجريب الذى يتم فيه استيعاب التجربة الغربية بشكل يتحقق معه تجاوز كل أفق ضيق، وكل وظيفة تحصر مهامها فى المحافظة على صرامة الأدوات لتصادر بذلك فعل المغايرة والإضافة.

لهذا الاطار ـ طبعا ـ علاقة وطيدة بكل مكونات الثقافة العربية، وإبداعيتها، ونتاجها الثقافى وما يتركه من تأثير على المسرح العربى، وعلى النصوص الدرامية، وعلى التنظير

للمسرح العربى. إنه المجال الواسع بقضايا تصير موضوع النقد المسرحى وتصير الفضاء الذى يتحرك فيه هذا النقد باعتباره قراءة لوضعية هذا المسرح، ومقاربة كل إشكالياته وطروحاته، سواء أكان الأمر متعلقا ببعض المفاهيم المسرحية المتداولة بين النقاد، أو تعلق الأمر برواج هذا المسرح وبعسر انتشاره أمام كثرة المعوقات الموجودة داخل مجتمع لم تتأسس فيه ـ بعد ـ الامكانات الكافية ـ للتعريف بالعطاء العربى عالميا.

إن كل هذه العناصر المشكلة لخارطة هذا الإطار، تجعلنا نقول إن مسألة النقد الأدبى العربى، ووضعية المسرح العربى فى علاقتها بهاجس تأسيس هذا المسرح بتجريب يراعى خصوصيات وأدبيات وفنيات هذا المسرح، إضافة إلى شكل الكينونة التى يوجد عليها هذا المسرح عربيا وعالميا، كلها عوامل تجعلنا نعترف بالطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى، وبمآزق النظرية والمنهج فيه، لأن هذا النقد جزء لا يتجزأ من الحياة الثقافية والفكرية فى الوطن العربى بعد عصر النهضة، وطيلة الازمنة التالية التى تميزت بدخول الرواية والمسرح إلى الثقافة العربية، كما أنه جزء من الاطار الذى يتحرك فيه، ويتأثر به، يأخذ منه، يشبهه فى بعض خصوصياته وملامحه، ويختلف عنه فى بعضه الآخر، يأخذ بعض المفاهيم والأدوات الاجرائية، ويعمل ـــ بعد ذلك ـ على تكييفها مع طبيعة العمل الدرامى والعرض المسرحى، وهذا ـ بكل تأكيد ـ يزيد الأمر تعقيدا، ذلك أن التصور النظرى الذى يحكم مسار النقد المسرحى العربى غير ثابت أو مطلق، لأن جل التصورات النظرية الموجودة فيه، هى إجابات مختلفة عن السؤال الثاوى خلف تشكل التصور النظرى بخصوص كل تجربة مسرحية، وبخصوص كل تشكيل للعرض وتأثيث فضائه.

إن هذا التصور النظرى الذى يحكم النقد المسرحى، يجعله ممكنا، أو غير ممكن خصوصا عندما يكمن الاقتناع بمكونات هذا التصور فى السؤال حول ما هية المسرح: «ما المسرح العربى؟»، وطبعا، من المسرح وكينونته فى الوطن العربى، يصاغ سؤال يتعلق بالنقد المسرحى، ومكانته وموقعه ضمن هذا التصور النظرى، من جهة، وضمن اختلاف كتابات النقاد حول هذا المسرح من جهة ثانية السؤال هو : «كيف تتم قراءة النتاج المسرحى العربى؟».

القراءة تستوجب الاحاطة بمتطلبات العملية النقدية فى علاقتها بهذا المسرح، والوعى بكون النقد فى كل دائرة ثقافية ـــ قديمة أو حديثة ـــ لا ينضج ولا يتطور إلا بعد نضوج

الأدب نفسه ومن ضمنه المسرح كأدب وفن، أى نضوج مادته التى هو مخصص للبحث فيها والتعامل معها، وهذا ما ينطبق ـــ كذلك ـــ على المسرح والنقد العربيين، فالأول يريد أن يكون فعل حياة، ومواجهة، وتأسيسا يعطى للكتابة انفتاحها ولا محدوديتها وديمومتها، والثانى يقدم قراءته لهذا الفعل من قناعته التالية وهى أن الكتابة النقدية لا وجود لها خارج التجربة والممارسة.

مثل هذه العلاقة «بين الإبداع وقراءة الإبداع» تعود بنا إلى الحقيقة التى تؤطر فعل الإبداع، وفعل مقاربة هذا الإبداع، الحقيقة التى تقول: «إن العلاقة بين الأدب والنقد، هى العلاقة بين التحريض والإستجابة، بين الفعل ورد الفعل الذى يصير فعل قراءة وإبداعا فوق إبداع» . من هذا المنطلق نجد أن النص الأدبى، من الناحية المنطقية الخالصة، أسبق من النص النقدى، لكن يجب الاعتراف أنه من الصعب جدا، الحديث عن هذا النص خارج قراءته، ويصير الأمر أعسر عندما نريد الحديث عن النقد المسرحى بمناهجه الموجودة بإمكاناته التى تحرك هذه المناهج ضمن التجريب، ورواج المسرح العربى، وتلقى الجمهور العربى للفرجة المسرحية، إن المسرح العربى سابق لنقده، والتجريب فى المسرح ليس هو نفسه في النقد، فتاره يسبق هذا المسرح إمكانات النقد، وتارة أخرى تكون القراءة أكثر وعيا بإشكالية الممارسة المسرحية. لكن هل يعنى هذا اخفاق المشروع النقدى ونجاح المشروع المسرحي؟ أم العكس؟ وهل هناك قطعية معرفية ونظرية ومنهجية بين ما هو متصور عن النقد المسرحي وما هو عليه النقد الأدبى العربى؟

لا نغالى إذا قلنا أن نقدنا المسرحي ـ فى وضعيته الإشكالية ـ ومهما بذلنا من جهد لتوسيع معرفته، يبقى شئنا أم أبينا، متحركا فى التجريب، ومهما تمنهجنا نبقى فى منهج تجريبى، لأن هذا النقد يتعامل مع نصوص سيمتها الأساسية هى تجريبيتها كما تحدد ملامحها ومواصفاتها المرحلة التى تنتمى إليها، على اعتبار أن كل حقبة تقدم تجريبها، وإجاباتها، وفهمها العميق لقوانين التطور الاجتماعى، وحقيقة الحياة، وموضوع علم الجمال، وعلاقات الانسان الجمالية بالواقع، فتقدم كل هذه الحقائق وقد حملت تأثير الأجواء المعرفية والإيديولوجية معها، وفتحت سبل التطور أمام ازدهار الأدب.والفن كى يعرف كل التناقضات والاختلافات الجوهرية المتزامنة نتيجة لانطراح كثير من الأسئلة فى مناخات وسياقات اجتماعية وسياسية مختلفة، ذلك أنه لا يمكن الانفلات من ملابسات الواقع وحقائقه وأوهامه وخرافاته وأساطيره وصراعاته الظاهرة والمضمرة، الشئ الذى يجعل

التصور النظرى للمسرح وللنقد المسرحى داخل عملية التجريب قابلا بصورة دائمة للتغير كليا أو جزئيا، تبعا لتغير المنظومة الفكرية أو الإيديولوجية المتحكمة فى عصر أو حقبة بالنسبة للتحول والتغير الثقافى العربى، أو المتحكمة فى أمة أو طبقة اجتماعية بالنسبة للتغيرات والإختلافات المتزامنة.

يضعنا هذا المنحى التجريبى للمسرح العربى، ولقراءته، أمام حالة النقد المسرحى العربى وهى تستدعى البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة فعل هذا الفن الجديد، بصفته المميزة لانعكاس الواقع فيه، وبكونه التعبير الأكمل والأكثر تركيزا عن تملك رجل المسرح العربى للعالم تملكا جماليا، يجعله يمكّن النقد من مهامه التى أصبحت متناقضة فى قراءتها مع النقد العربى القديم كخطاب قائم على التوجه البلاغى واللغوى منه على الأخص مما جعله يقف عاجزا أن يقول كلاما عن النص الدرامى أو العرض أو الجمهور.

بدأ هذا المنحى المعارض للنقد العربى القديم، يخضع محاولاته الأولى لوضع أسس مناهج نقدية يتجاوزبها الكتابة القائمة على الذوق والانطباعية والاحكام السريعة، وبالتالى الارتباط بالعلوم الانسانية بهدف خلق أداة تسعفه من نقل التصور النظرى من كونه جهازا مفهوميا إلى كونه جهازا علميا يقدر على الدخول فى حوار مع النص الدرامى وعرضه من أجل الكشف عن الخصوصيات المميزة لعناصر التصور النظرى الموجودة فيه كتطبيق وممارسته للنظرية، وهذا الجهاز التطبيقى هو الذى نصطلح على تسميته بالمنهج، وهو مرتبط بشكل دقيق بالتصور النظرى الذى ينتجه، ومتعلق بالتمظهر الذى عبره يتحقق كشكل من أشكال المعرفة للعالم وقد قدم فى إطار أدبى/ فنى.

إن الرجوع إلى الكلام حول أسبقية المسرح للنقد، والعالم سابق للأدب مسألة تثبت أن النقد فى ممارسته يقدم تصورا ما حول الأدب، ويعرض لتصور ينبثق من فهم خاص له، ويحاول عبر هذا الفهم الخاص دراسته، وهذا يجعلنا نقول إن كل محاولة يقوم بها النقد المسرحى العربى للتجربة المسرحية العربية تقتضى بالأساس مرجعا نظريا يحكمها ويمنحها شروط اشتغالها المتضامن لأنه بدون هذا المرجع النظرى تكتسى العملية النقدية» بعدا فوضويا، يفضى إلى فتح مسالك التنقل الارتجالى بين المناهج المتنافرة فى أسسها ومنطلقاتها المعرفية والايديولوجية مما يحيل العملية النقدية إلى قراءة تقبل الابداع المسرحى بفوضى الانتقائية التى تريد أن تنطق النص بما ليس فيه، أو تضفى عليه صفات وميزات لا يملكها فى مثل هذه عملية تظهر علاقات التشتت المنهجى واضحة والدراسة للنص تصبح ذات طابع سردى ينتقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى، ومن مستوى إلى مستوى دون وحدة

فى الرؤيا، ودون ضابط منطقى، أو خطوات واضحة المعالم فى تتبع سيرورة وبناء النص المقروء، فيضيع الهدف المعرفى فى تضاعيف الحشو والخطابية وغيرها من أساليب الاطناب التى التصقت ببعض الكتابة النقدية فى بدايات الممارسة المسرحية التى اتسم فيها النقد بـ:

١ ـ عدم القدرة على تجاوز حالة الشروح والتعليقات والانشاء والترجمات التى كانت سائدة فى الخطاب النقدى التقليدى.

٢ ـ عدم القدرة ـ كذلك ـ على تأسيس قواعد واواليات القراءة المدركة لطبيعة المسرح.

٣ ـ عدم القدرة على مواكبه الحداثة العربية الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية.

٤ ـ غياب الوعى بدور النقد فى خدمة التفاعل بين النص والقارئ بما يمكن أن يتيحه من كشف عن أسرار العمل المسرحى والتعريف بمختلف جوانبه وأبعاده.

عندما نتقصى الأسباب الكامنة وراء هذا العجز، نجدها لا تختلف عن أسباب العجز التى كانت تشل حركة النقد الأدبى العربى نفسه، إضافة إلى أن النقد المسرحى العربى كان يمتح مقومات وجوده من حركة كانت عاجزة عن السير نحو الاكتمال والتماسك، وهذا جعل هذا النقد يعلن عن تبعية للأطروحات السياسية، وللرؤى الإجتماعية التى كانت تتحكم فى نظرة النقاد إلى الأدب ومن ضمنها المسرح، كما جعلته يتبنى تصوراته النظرية، ويستخدم أدواته الإجرائية يتخلق منها منهجا لقراءة التجربة المسرحية العربية، إما فى شكل نصوص درامية، وإما فى شكل تجارب ومظاهر فرجوية يراد التأريخ لها والكتابة عنها.

من هذا العجز الذى أبانت عنه انطلاقه النقد المسرحى العربى أراد النقاد العرب الكشف عن الأسس التى بها يدعمون قراءتهم لتطور وجمود المسرح العربى، إلا أن قراءاتهم كانت مسكونة بالسلبيات أكثر من الايجابيات، وكانت محاطة بوضوح وهمى أريد به تغطية الغموض والسطحية التى كانت ترافق أسباب العجز فى عدم القدرة على الإعتناء بالنقد لامتلاك القدرة على تطوير واستيعاب المدارس الحديثة فى النقد، فكانت أهم صور هذا النقد متمثلة فى:

– ميله إلى التركيب بين المناهج المختلفة.

– أنه فى هذا الميل لم يستطيع خلق منهج مرن قابل لاستقطاب التغيرات الممكنة فى أدوات هذه المناهج ومصطلحاته تبعا لطبيعة المسرح كظاهرة فنية تندرج تحت مفهوم (الوعى الإجتماعى).

– عدم ضبطه عملية نقل المعرفة بطبيعة المسرح العالمي، وبعض المناهج كان يؤدى به إلى خلق تراكم معرفى زائف يصعب حجبه عن التداول.

لهذه الأسباب يمكن أسن نضع النقد المسرحى العربى ـ فى عجزه ـ ضمن إشكالية التلقى الذى لم تكن له أصول فى تاريخ النقد الأدبى العربى، كما أنه لم يكن له وجود كوحدة تشتمل على عدة مجالات أهمها:

– الوعى بما هية التلقى وقوانينه فى تقبل المسرح: العرض المسرحى.

– الالمام بتطور المتلقى العربى فى المراحل المختلفة من التطور الاجتماعى للوطن العربى بموازاة مع التطور الفنى المرتبط بما هو اجتماعى وحضارى، إضافة إلى اهتمام هذا المتلقى بالمسرح حسب ذوقه، ووفق حاجاته، وشخصيته الإجتماعية.

نظريا إذا كان التلقى يستند إلى فهم صحيح، ويعالج موضوعه من منطلق علمى يساعد على تحديد أسس هذا التلقى، فإن النقد المسرحى العربى عمليا ظل بعيدا عن السند النظرى والفهم الصحيح لتكوين قراءته الخاصة، وهو ما جعله يرتبط بالنقد الأدبى كمفاهيم متداولة بعيوبها وخللها، مقتنعا بصلاحية مناهجه، مصرا على جعلها ملائمة للنص المسرحى، فنتج عن كل هذا اخضاع المقروء للمنهج المعد سلفا، وللأدوات المسطرة قبليا، وهو ما كان يغيب فيه الوعى بأن النص المسرحى هو الذى يقترح منهجه، وليس المنهج هو الذى يقترح نصه من هنا لم يستطع هذا النقد فى بداياته وحتى فى امتداده، أن يعيد انتاج المنهج، لأنه يعيد استهلاكه دون القدرة على تكييفه وتطويعه اجواء وممارسة للحفاظ على روحه ومبادئه.

من هنا تتأكد ـ مرة ثانية ـ الطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى، وتتأكد معها تبعية المطلقة للنقد الأدبى، وهو ما يجعل منهج هذا النقد غير واضح المعالم، لأن تحركه بدأ من فراغ معرفى، ومن غياب تصور نظرى كان بإمكان وجوده أن يعطيه وجودا متميزا عن النقد الأدبى.

فما أمثلة ذلك؟

وما حالة النقد فى هذه البدايات؟

النقد المسرحى العربى وبدايات التجربة المسرحية:

من بداية الممارسة المسرحية العربية إلى الآن، انطرحت على النقد المسرحى العربى قضية المنهج النقدى الذى به يمكن قراءة التجربة المسرحية العربية، وولوج عوالمها، وأجوائها والتعرف عليها كظاهره ثقافيه تقدم ذاتها بذاتها بأدوات وتقنيات وبعد لا يوظفه الشعر أو الرواية، لأن المسرح فى هذه الظاهرة بنية تجمع المتناقضات لخلق الانسجام، فهو أدب وفن وحركة وتمثيل وتشكيل وغناء ورقص وصمت وسخرية وألوان ولقاء يتم فى مكان وزمان معينين، يلتقى الناس زمن العرض للدخول فى هذا العالم السحرى بطقوسه المليئة بكل عجيب وغريب ومفاجئ ولا منتظر. إلا أن هذه الظاهرة الثقافية الطارئة على الوطن العربى كسحر حلال جعلت المثقفين العرب ينسجون على منوالها كثيرا من العروض، لمواجهة المسرح الأوروبى بسحر حلال آخر أريد به تثبيت وتأصيل الفرجة العربية والوقوف إمام التوسع الغربى. فى الوطن العربى الذى اتخذ عدة وجوه وأدوار لمحو الأصالة العربية بأنماط فكرية وفنية غربية أحيانا تتخذ السياسة قناعا لذلك، وأحيانا أخري تتخذ الثقافة مطية لتحقيق أهدافها.

مثل هذا التناقض بين النزعة التوسعية الغربية، وإرادة البقاء والدفاع عن الذات العربية، منح للصراع بعده الحقيقى فى نزوعه تأسيس مسرح عربى تاريخانى، إلا أن قراءة هذا التناقض، ونقد الظاهرة المسرحية الأوروبية والعربية لم تكن فى مستوى الأحداث، لأن هذا النقد كان منطلقا عن فراغ، يريد له مقاربة ظاهرة لم تتأصل فى الواقع العربى بعد، وهذا ما عبر عنه السيد حسن عبيد عندما تطرق إلى موضوع تطور النقد المسرحي فى مصر متخذا من إشكالية النقد بداية للحديث عن المسرح للدخول فى أشكال قراءته التى كانت سائدة فى البدايات. يقول «والواقع أن عدم أصالة فن المسرح فى نفوس أدبائنا وفنانينا هى التى جعلت كل ما يقومون به من أعمال فنية سواء فى التأليف أو التمثيل أو النقد جعلتها يغلب عليها التقليد وليس الابداع، وإيمان الانسان بفن يقلده أقل كثيرا من إيمانه بفن يبتدعه، ولذلك نجد أن «عبدالله النديم» بالرغم من أنه ألف مسرحيات وطنية مثل «الوطن» و «العرب» واشترك فى تمثيلها، إلا أن مقاله النقدى لم يكن من القوة الالتزامية على نحو ما كنا نتوقع من النديم فنراه يقول فى مجلة الاستاذ عن التمثيل بمصر والخارج وأثره فى المجتمع: «تمثيل الأحوال والوقائع المسمى بالتياترو.. فن بديع يقوم فى التهذيب، وتوسيع

أفكار الأمم، وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخييلات الأدبية مقام الأستاذ وقف أمام تلاميذه بلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم، ويمثل إليهم طبائعهم، ولكن لتوالى دواعى الجهالة على الأمم الشرقية نظروا إلى أرباب هذا الفن بعين الازدراء، واتخذوهم مضحكين فى أفراحهم، وانصرفوا على العظة بها والاعتبار بما فيها فكان «ابن رابية فى مصر يمثل أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة فى الجبال والحديد، وقتل الرجل على عشرين فضة وشنق آخر يغضب المأمور، ونهب الزرع والماشية، وإصدار الأحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلا عن المأمور وفضلا عن المدير، كما يمثل أحوال من تغاضوا عن بيوتهم وأهملوا المحافظة على أعراضهم وائتمنوا الخدم والمماليك فرأوا ماساءهم... إلى أن يقول: «وهو فن قديم أخذه الأوروبيون وهذبوه لينوه على تمثيل الوقائع الشهيرة التى لها وقع فى التهذيب والتأديب وطهروه من كل ما يخل بالآداب العامة فلا تستحى الآنسة من حضور مجلسه، ولايأنف الأمير من تلك المواضيع، وما زالوا به تنقيحا وتحريرا حتى صيروه أحسن فن تميل النفوس إليه للتهذيب والترويح، وكتبوا فيه الروايات الكثيرة بين خالصة ومصورة واعتنى به علماؤهم ومهذبوهم وقام به شراذم من أدبائهم وبنيت له المبانى العظيمة[1]».

إن غياب جذور للمسرح العربى، والانبهار بالمسرح الغربى وبشكله ومهامه، كلها قضايا جعلت حديث عبدالله النديم ومحمد المويلحى وفرح انطوان وخليل زينيسه، ومحمد تيمور وغيرهم من الذين كتبوا عن بدايات المسرح العربى يركزون على هذا الانبهار من خلال الترويج لوظيفة المسرح التهذيبية والاخلاقية والتأديبية كما قدمت نموذجه المسرحيات التى أكدت حضورها مع وجود المسرح الأوروبى فى مصر، ففسحت المجال أمام الكتاب العرب كى يقوموا بتلميع صورة هذا السحر الحلال، وليحفزوا الكتاب العرب على الكتابة فى المسرح وفق الاختيارات التى كان يحددها النقاد العرب، وهنا لا نعنى بالنقد إلا معناه البدائى البسيط، فهو مجرد الاعلام والإخبار وتتبع الحياة الفنية ونشر أخبارها وتسجيل الحكم والرأى فى تفاهة وسطحية.

إذا كانت حالة النقد فى فترة المسرح الأوروبى فى مصر قد أخذت هذه الصورة، وبهذا الشكل، فإن هذا يمكن أن نجد شبيهه فى باقى ارجاء الوطن العربى، حيث كان الاهتمام

(١) السيد حسن عيد: **تطور النقد المسرحى فى مصر**. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ الطبعة الأولى نوفمبر ١٩٦٥، ص: ٩٥ ـ ٩٦.

بالمسرح لايتعدى هذه الحدود التى رسمتها هذه الكتابة، وهذا النوع من الكتابة التى قام بها بعض محررى الصحف الأجنبية، والرحالة حين كانوا يدونون أخبارهم وذكرياتهم عن البلاد التى يذهبون إليها، فكانوا لا يقصدون من مدوناتهم وكتاباتهم هذه نقدا صريحا للمسرح يكون نابعا من الدراية والاهتمام والاطلاع على أسراره وتقنياته، وإنما يقصدون تسجيل ذلك ضمن الاخبار والاعلام بكل ما يرونه ويشاهدون دون أن يكون هذا نقدا بالمعنى المفهوم.

وفى هذا السياق يتساءل السيد حسن عبيد عن وضعية النقد المسرحى فى بدايات هذا المسرح قائلا: «المسرح الأوربى فى مصر هل زامله نقد؟».

إذا كانت للمسرح المصرى جذور تصل فى عمقها إلى ما قبل الحملة الفرنسية، فإن هذه الجذور لم تتطور ولم تنتشر مما جعل المسرح الأوروبى يبدو أمامها أكثر انسجاما واكتمالا عندما اقتحم الوطن العربى، إلا أن المسرح المصرى ظل فى قوقعته، ولم يستطع الخروج منها إلا بعد أن بدأ تحديه لهذا الوافد الجديد، وبدأ النقد يواكب هذا التحدى بثوابت منحته صوت البدايات، وميلاد ممارسة تتابع هذا الناشئ الجديد. لهذا يجيب السيد حسن عبيد عن السؤال المطروح ليحدد هذه الثوابت قائلا «إذا كان للمسرح جذور تصل فى عمقها إلى تاريخ الحملة الفرنسية كذلك نجد للنقد المسرحى جذورا تصل إلى هذا العمق من التاريخ، لأن المسرح عمل جماعى تقوم به جماعة من الفنيين، وتشاهده جماعة من المتفرجين، وإذا توفرت صفة الجماعية فى عمل من الأعمال، فلابد أن يكون من مستلزماته الإعلان والإعلام، والإعلان سواء قصر إلى حد الإشارة أو طال إلى حد التقريظ، وكذلك الإعلام إذا قتضب إلى حد الأخبار أو أسهب فيه إلى حد الشرح والتوضيح فهما (أى الإعلان والإعلام) حديث عن المسرح، وكل حديث عن المسرح نستطيع أن نعتبره نقدا للمسرح بإظهار محاسنة أو عيوبه أو هما معا. وهذه تكون بداية النقد الذى يلازم المسرح فى بواكير نشأته ويعتمد عليه ولا يقوم إلا به. إلى أن يصبح النقد عملا متفردا مستقلا عن المسرح يتناوله بالدراسة والشرح، والتوجيه ويستطيع أن يعيش بدونه، وعلى الأقل فى بعض فروعه مثل التأريخ للمسرح أو التأصيل والتقنين له[1]».

(١) المرجع نفسه، ص: ٤٩.

مع هذه الثوابت التى تحكمت فى بدايات النقد المسرحى العربى يمكن أن نتتبع ما يميز هذه الثوابت من خلال أهم الركائز التى كانت تنتج خطابا لم تتحدد معالمه وخلفياته المعرفية، ذلك أن ما كان يحكم هذا الخطاب هو الاصرار على مواكبه بواكير النقد المسرحى فى غياب الالمام بالمنهج أو المناهج، وهو جعل النقد المسرحى ثابتا برؤية محددة كالتالى:

١ ــ ان مهمته فى ذلك الوقت كانت تواكب المسرح لحمايته من الانحراف، وكانت تحاسبه على مقدار الفشل والنجاح، التقدم والتأخر، مسايرة مفاهيم وأذواق الناس أو التخلف عنها.

٢ ــ إن هذه المهمة زاملت المسرح «البدائى» فى الفترة التى أعقبت المسرح الأوروبى بعد الحملة الفرنسية على مصر.

٣ ــ لم يكن من الميسور القيام بمهمة النقد فى هذه البدايات المحفوفة بمخاطر التعامل مع هذه الظاهرة الثقافية، ذلك أنه لم يكن مصرى واحد يستطيع القيام بمهمة النقد لأنها مهمة أصعب وأعسر بكثير من مهمة التمثيل إذ أن تقويم العمل وتقديره وتفكيكه من أجل إعادة بنائه أعمق وأعقد من العمل نفسه لأن أى قراءة شاملة ومتماسكة تتطلب الاعتماد على إعمال الفكر، ودقة الملاحظة، والذكاء المدرب بالدراسة والفهم والوعى النفسى الواسع.

من هنا نقول إذا كان المسرح ــ فى فترة البدايات يعيش مخاض بدايات المسرح ذاته، وإذا كان هناك وجود للتمثيل، فإنه لم يكن هناك نقاد، وحتى إذا وجدوا فهم من الأجانب غير المتخصصين فى هذا الفن حيث كانوا يكتبون فيه بدون دراية ومعرفة وفهم وخبره، إنهم عبارة عن رحالة أومجموعة من المستشرقين لايهمهم النقد بقدر ما يهمهم تسجيل مدى النشاط الفنى فى هذه الفترة كجانب من جوانب الحياة العربية التى تعيش صدمة الحداثة.

إذا كانت هذه الثوابت حاضرة فى الكتابات التى أرخت للنشاط المسرحى فى مصر أو «الشام» فهناك الاستثناءات التى بدأت تظهر فى صفوف رجال السياسة ورواد النهضة العربية، فمنذ عام ١٨٩٥ لعب هؤلاء الرواد دورا بارزا فى الجمع بين النشاط السياسى

والكتابة الأدبية، خصوصا بعد أن تمرسوا بالنقد السياسى والإجتماعى، ووفقوا بين ما هو ايديولوجى وبين ما هو أدبى وفنى لإصلاح الواقع، المنكسر ورأب صدعه، وبناء مؤسساته الحديثة، والتعبير عن قضايا الأمة تعبيرا يخرجها من الاستبداد والانحطاط والتبعية ويدخلها زمن التحول.

من أبرز الوجوه التى عملت على التوفيق بين السياسي والأدبى والفنى والخطاب النقدى المسرحى نجد عبدالله النديم ومحمد المويلجى وغيرهما ممن لم يطق صبرا على ضيق الأفق، فى الكتابة النقدية التى كانت تتعامل مع المسرح بالاعلانات الخاصة التى تستحث الناس لمشاهدة «الأجواق» دون تبين «المحاسن» أو تكشف عن «المساوئ» التى يحبل بها العمل المسرحى لدى هذه «الأجواق».

وبالنظر إلى كتابات عبدالله النديم ومحمد المويلجى وغيرهما، نشعر أنهم كانوا يحسون بخطر حرفة التمثيل، وعمق أثره فى المجتمع، فجاءت كتاباتهم كما يقول السيد حسن عبيد «محاولات نقدية لم تكن على قدر كبير من العمق والدلالة وحسن الفهم والشرح والتوضيح، ولم تلتزم منهجا معينا من مناهج النقد، ولكنها كانت مبهمة، عامة، تتناول عموميات موضوع التمثيل وما يمكن أن يستفيد الشعب به، محاولين تعريف هذا الفن إلى الجمهور، وإبراز معالم خطورته، وأثره فى حياتهم، ومقدرته على تصوير شؤونهم، ولكنهم لم يتعرضوا لنقد عمل مسرحى بالذات، أو مسرحية قام بها جوق من الأجواق ليدللوا بها على ما يسوقونه من الأفكار، ويضربوا بها المثل فيما يحب أن تكون عليه المسرحية فنا ووظيفة، ويوجهوا الأنظار إلى نواحى الانحراف الذى انحرفته الجوقات المعاصرة، ولو أننا تلمسنا الأعذار للمويجلى لأن الطابع الإجتماعى كان أغلب فى كتاباته فى النقد السياسى، وأن الجرأة الأدبية تنقصه أكثر من «السيد عبدالله النديم» الذى كانت جولاته وصولاته فى الثورة العرابية ومهاجمة الاستعمار والسلطان، وله من المغامرات والنفى والتنكر ما يدل على أنه لا يمكن أن يهاب سلطة مستعمرة أو طبقة حاكمة، فإذا قسنا صراحته فيما ألقى به من خطب وما حرر من مقالات فى صفحة، التنكيت والتبكيت، أو مجلة الطائف، أو مجلة الأستاذ، وبين ما كتب من نقد فنى فى مجلة الاستاذ وجدنا أن معالجته للمقال السياسى أكثر دلالة وأشد عنفا من معالجته للمقال النقدى[1]».

(١) المرجع نفسه، ص: ٩٤.

وبالنظر إلى نوعية هذه القراءة التى كانت سائدة فى بدايات النقد المسرحى، نجد أنها قراءات كثيرا ما كانت تتحول إلى عرض المواقف الذاتية حول القضايا الاجتماعية، أكثر من وضع معرفة موضوعية بالنص المسرحى وعرضه وشكل بنائه، وهذا يدل ـ دلالة واضحة ـ على أن إحساس رواد «النقد المسرحى العربى» لم يكن لهم اختلاف فى وجهات النظر التى تتناول هذا المسرح بالقراءة، ولم تكن لهم ـ كذلك ـ خلفيات معرفية توجه هذه القراءة، وتتبعها لتطور المناهج النقدية المسرحية فى الوطن العربى، وهذا يجعلنا ندرك أن الممارسات النقدية الأولى كانت تعطى الحرية المطلقة للملكات الخاصة للناقد ولثقافته العامة، لكى تتفاعل مع الظاهرة المسرحية المدروسة، تحت سيادة الذوق الشخصى ـ دائما ـ والذوق وحده الذى يتناول المسرح بالتحليل من خلال أحكام القيمة التى تبدو موجودة فى كل ممارسة نقدية رائدة، مما يتعذر معه ايجاد أى تقاطع بين الفعل الابداعي والفعل النقدى، بين المسرح، وقراءة هذا المسرح، لأنهما لم يترسخها بشكل رصين ومتماسك فى التربة العربية رغم المجهودات المبذولة من طرف هؤلاء الرواد والمنع لأى فشل لهذين الفعلين لأنهما يندرجان ضمن فعل أعم وأشمل هو انجاح المشروع النهضوى العربى الجديد.

ومن بين الذين مزجوا بين فعل الكتابة للمسرح، وفعل القراءة، أى أراد الجمع بين الفعلين فى عمله الثقافى للانخراط بوعى فى هذا المشروع النهضوى نجد يعقوب صنوع «أبو نظارة» الذى ظل موزعا ما بين قضايا خارج المسرح وخارج النقد، وما بين المقولات التى اسميناها بالثوابت، وذلك عندما صار يمثل النموذج الذى يختصر خصوصيات تجربة النقد المسرحى أثناء بداياته، وهو يحاكى المسرح الغربى، ويعمل على خلق تميز للمسرح العربى من خلال هذه المحاكاة، وفى كتاباته ما يدل على أنه لم يكن ـ فقط ـ فى الكتابة للمسرح، بل كان ناقدا فنيا كذلك، حتى أنه فى مسرحية «موليير مصر ومايقاسيه» التى ألفها ١٩١٢ كان يحاكى مسرحية وموليير «مرتجلة فرساى» فخصصها للنقد الفنى، والتأريخ لمسرحه، محددا فى هذا كله وظيفة المسرح الاجتماعية، مدافعا على المنحى الانتقادى فى هذه الوظيفة. لقد كان يعقوب صنوع كما يقول السيد حسن عبيد «أول من نادى بالالتزام فى الأعمال المسرحية تأليفا وتمثيلا ونقدا حتى يتسنى أن يكون المسرح سلاحه فى معرفة الحياة وجعله ندا لمنبر الخطابة، وصحيفة المقال، حيث نسمع ونقرأ ما يرشدنا وما يهدينا وما يثقفنا. بل المسرح عنده أبلغ من هذه الوسائل كلها إذ أنه موضوعى ممتلئ بالحياة، والحركة أقرب إلى مفاهيم الناس من تلك الوسائل كلها باعتباره حديثا

كحديثهم اليومى. وإن كان به بعض التنظيم والتركيز والتتابع السببى المنطقى فهذا مما يعين على الفهم وعمق الادراك ولا يشتت الذهن أو يبلبل الأفكار[1]».

صورة هذا النقد فى مصر لا تختلف عن باقى الكتابات فى بلدان الوطن العربى، التى عرفت المسرح وإذا نظرنا إلى النقد المسرحى فى هذه البلدان، وجدناه مؤتلفا مع ثوابت هذا النقد، يساير ما كان شائعا فى القرن الماضى لكن أهم ما يمكن ملاحظته فى جل التراكم النقدى المسرحى هو:

١ – انه نقد مكتوب بأقلام نقاد الأدب والصحفيين.

٢ – أنه نقد كانت تحكمه سلطة السياسى وهاجس النهضة والإصلاح الإجتماعى.

٣ – انه نقد كان يركز على مضمون المسرحية ووظيفتها أكثر مما كانت تثيره المستويات الأخرى المكونة للعرض المسرحى.

مع طغيان نقاد الأدب، ومع التركيز على قراءة المضمون، كان اسهام النقاد المسرحيين المتخصصين الذين درسوا النقد فى الجامعات والمعاهد «القومية» والعالمية محدودا وضعيفا، وفى رأينا أن هذا الضعف لا يتعلق ـ فقط ـ بالنقد المسرحى العربى، لكنه متعلق ـ كذلك ـ بالمرجعية التى كان النقاد العرب ينهلون منها ـ بعد فترة البدايات ـ أى النقد المسرحى فى أوروبا نفسها ـ قبل القرن العشرين لم يكن يفرق بين الأدب والمسرح، بحيث يعد المسرح واحدا من الأجناس الأدبية، ومن ثمة كان يتبع المنهج ذاته الذى يتبعه النقد الأدبى فى قراءة الرواية أو الشعر. بمعنى أوضح كما تقول سامية أسعد أن هذا النقد كان يركز على دراسة حياة الكاتب، ومدى تأثيرها على العمل المسرحى، والعلاقة بينهما». وعندما ظهر الناقد تين "TAINE" صاحب نظرية البيئة بحث النقد المسرحى عن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية التى ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك، وهذا العمل أو ذاك، وأيا كان المنهج الذى سار عليه، ظل النقد المسرحى فى القرن ١٩ يتعامل مع العمل المسرحى على أنه نص أولا وقبل كل شئ، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة، ومما لاشك فيه أن عدم إلتفات النقاد إلى العرض المسرحى إلى جانب اهتمامهم بالنص، يرجع إلى أن فن الاخراج كان ناشئا آنذاك، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذى ساعد على ايجاده إلى حد كبير تطور التكنيك فى القرن العشرين[2]».

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٦٩.

(٢) سامية أسعد: **النقد المسرحى والعلوم الإنسانية**. فصول مجلة النقد الأدبى، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٩٣ المجلد الرابع ـ العدد الأول، ص: ١٥٥.

مثل هذا المنظور كان يعد المسرح هو الأدب وحده القائم على «الجنس» اللغوى «الخالد» فى غياب الالمام الشامل بالطقس البصرى للعرض المسرحى «كلغة مرئية بصرية ، لغة تتحرك بعنف وهدوء عبر شخوص متخيلة وواقعية، إنه المنظور الذى انحفر فى النقد المسرحي العربى واثبت وجوده عندما كان لا يرى المسرح سوى نص مكتوب لا يقرأ إلا مضمونه فى غياب الاهتمام بالشكل الذى انتج هذا المضمون.

هل تساعدنا مثل هذه الطروحات على ايجاد مبررات لغياب نقد مسرحى فى الوطن العربى؟

عطفا على كل الآراء التى رصدت لنا حالة بدايات النقد المسرحى العربى، نقول إن هذا النقد كان تجريبيا بثقافة مسرحية ناشئة ومحدودة تتعامل مع عالم جديد كل الجدة بقراءة محدودة لا يمكن معها تبين أى منهج فى بدايات النقد المسرحى، أو حتى فى امتدادات هذه البدايات، ذلك أن وجود مثل هذا التجريب وإعادة النظر فى التجريب المحدود الآفاق له ما يبرره تاريخيا وفنيا، وله ما يشفع محدوديته لأن كون هذه المغامرة (المسرحية والنقدية) كانت تلملم عناصر وجودها من متناقضات الصدمة الحضارية التى كانت تعيشها مصر بعد غزوة نابليون، كانت تقوى أسس استمرارية هذه العناصر من الشعور بالفارق بين ما هو موجود ومتأخر، وبين ما هو متقدم، وهذا ما يرجعنا إلى صعوبة تبين أى منهج واضح المعالم فى هذه البدايات الملتبسة بهذا التناقض، وبالتمزق الذى عاشته الأجيال الثقافية العربية بعد أن توزع اهتمامها بين نقد التخلف العربى، وبين الأنبهار بالتقدم الغربى، حتى أنها عبرت فى نتاجاتها عن هذا التمزق، خصوصا فى مرحلة الاستعمار ـ بكل أشكاله وألوانه ـ فجاءت الآداب الوطنية طيلة هذا العصر المعقد، محملة بالقضايا الاجتماعية والسياسية والفنية ويمكن اعتبار الخمسينيات وما بعدها بمثابة العصر الذهبى للأدب العربى، وللنقد العربى الحديث، حيث صحب ذلك طفرات نوعية فى الوعى، والانفتاح على الغرب بوعى نقدى تمخض عنه ظهور حركة مسرحية ونقدية متميزة كانت تعيش فى وضع ثقافى أهم سيماته:

١ – التعرف على المد الوجودى وانحسار هذا المد بعد أن بلغ أوجه فى أواسط الستينيات.

٢ – حلول المد الماركسى ـ بشكل أوسع ـ فى أكثر من قطر عربى ـ جعل انتشاره يعمق وجود الوعى لدى بعض المثقفين العرب فعملوا على رد الاعتبار إلى الأدب والنقد من خلال توظيف استيعابهم للادبيات الماركسية.

٣ ـ أزمة الثقافة المؤسساتية، وظهور تيارات واتجاهات نقدية بات معها من الممكن الحديث عن إمكانات الاختيار بين هذه التيارات بعد أن أثرت الوضع الثقافى والاجتماعى العربى بمصادر المعرفة، وبأشكال الحوار والخصومات النقدية التى ظهرت معها تيارات نقدية واضحة المعالم، لا يمكن معها نفى المبادرات السابقة لنقاد آخرين كان لهم جولاتهم وصولاتهم فى هذا المضمار.

فى هذه الصورة التى قدمت لنا الوضع الثقافى العربى يمكن أن نقدم أهم النماذج التى عملت على تقديم حقيقة هذه الصورة فى نتاجها، وفى كتاباتها، وقراءاتها للأدب العربى قديمه وحديثه، وهو ما لفت انتباه الدكتور حسن المنيعى حين قال: «وإذا كانت مبادرات العقاد، وطه حسين وغيرهما من الأدباء ترمى إلى تجاوز تعثرات تاريخ الأدب العربى، وإلى تحرير العقل من سيطرة القيم والمقاييس السائدة فى ميدان النقد، فإن الثورة الإشتراكية فى مصر أو جدت جيلا من النقاد الذين طرحوا أنفسهم كبديل أو امتداد لجيل الرواد، لذلك عمل هؤلاء على تبنى مناهج تجمع بين النقد التأثرى والاجتماعى والسياسى، والتكاملى، والواقعى الاشتراكى، بيد أن تطور الفنون فى أوروبا، نتيجة اندحار مذهب على حساب الآخر، جعلهم يعانون أزمة خانقة على مستوى التنظير والتطبيق الجامد لمقاييس النقد الأجنبى، بحيث أن كل ناقد قد أصبحت له طاقته العقلية، وقدرته الخاصة على الفهم والإدراك، أو استنباط ما فى النص من جمال وكمال، أو ما ينطوى عليه من قصور وضعف[1]».

طبعا من خلال هذا الطرح الذى تناولنا فيه تعثرات النقد المسرحى العربى نستخلص الحقيقة التالية، وهى غياب الاختصاص فى مجال هذا النقد، وبالتالى فإن الناقد المختص يكاد يكون غائبا وحتى إذا ما أقررنا بوجود نقد مسرحى فإن هذه الحقيقة تحفزنا على طرح سؤال حول نوعية هذا الوجود.

هل هو ـ فعلا ـ فى أزمة على غرار ما يعيشه النقد الأدبى نفسه؟

إن غياب الاختصاص هو فى حد ذاته أزمة، والاجابة عن السؤال المطروح فى ضوء المعطيات التى قدمها الدكتور حسن المنيعى تقربنا ـ أكثر ـ من نقد المسرح الذى هو جزء من النقد الأدبى العام الذى هو ـ كذلك فى أزمة.

(١) د. حسن المنيعى : آفاق مغربية، مجموعة من المقالات عن الأدب والفن الطبعة الأولى، نوفبر ١٩٨١ ـ المطبعة الوطنية، مكناس، ص: ٥٢

لكن متى بدأت هذه الأزمة تنفرج؟

في رأينا أن الأزمة لا تأتى إلا بعد ازدهار ونتاج متميز فى الازدهار بعطائه واختلافه، لكن متى عرف تاريخ النقد المسرحى ازدهارا حتى يعرف نكوصا وتراجعا هما وجه أزمته. إننا نؤكد على أن الأزمة هي فى المسرح قبل القراءة، وأن النقد في أزمته هو نتيجة مرتبطة بمقدمات متمثلة في فعل تأسيس المسرح العربى قبل تكريس وجود قراءة نص غير موجود، أو هو موجود فى هيأة غير مكتملة التكوين.

إن التناقض واضح بين المسرح الموجود وقراءته المتحملة أو المؤجلة نتيجة غياب هذا النقد. لكن متى بدأت هذه الأزمة تنفرج؟ وكيف بدأ المسرح يعلن عن ازدهاره؟ هل كان هذا نابعا من ذاته أم من عوامل خارجية؟

إشكالية النقد المسرحي العربي والمناهج الغربية:

ابتداء من منتصف الخمسينيات ـ وعلى الأرجح فى الستينيات، بدأ المسرح العربي كما يقول بول شاؤول «ينفتح على إشكالات غربية جديدة، تعرف على بريشت، وإلى بيراندللو (المسرح داخل المسرح) وإلى ستانسلافسكى، وإلى سارتر، وكامو، والمسرح الملتزم، وميرخولد، وغروتوفسكي، وبيترفايس، وإلى الاتجاهات المسرحية التى ترى إلى تشاكيل جديدة، وبنى جديدة، ودلالات جديدة فى العمل المسرحي، هنا بالذات برزت الحاجة إلى ناقد يكون صلة وصل بين هذا الجديد وبين الجمهور الذى لم يعتده، هنا بالذات بدأت الأسئلة النقدية ترتبط بالأسئلة المسرحية، ولأن النص المبسط (التقليدى) لم يعد السيد، وانتقلت هذه السيادة إلى العمل ككل، يحمل تفاصيله وحذافيره، ولم يعد الناقد هو الأديب أو الشاعر، صار الناقد هو الذى يحاول أن يرى العمل فى جوانبه كافة: نصيا، اخراجيا، تشكيليا، جماليا، دلاليا، صار النقد سؤالا بعدما كان تبعا للمسرح السائد جوابا[1]».

إلا أن هذا الانفراج لم يكن بالعمق الذى يمكنه أن يحدث تغييرا فى الممارسة المسرحية، رغم استفادتها من التجارب المسرحية الغربية، ولم يكن ـ كذلك بالشكل الذى يحدث قفزة نوعية فى شكل القراءة لتتيح لنا التعرف أكثر على مكونات وأدوات هذه

---

(١) بول شاوول، **المسرح العربى الحديث ١٩٧٦ ـ ١٩٨٩**. ريـاض الريس للكتب والنشر، لنـدن، ص: ١٣١.

القراءة، وبتعبير أوضح فإن انفراج هذه الأزمة المحدود لا يدل على أن مشكل المنهج النقدى قد وجد حله، وأن التعرف على بعض المناهج الغربية قد عمق الوعى بالمنهج لدى النقاد، وبأن غياب التخصص قد بدأ تعويضه بالمعرفة المتخصصة بالمسرح ـ إن ما يحضر باستمرار ـ فى كل انفراج ـ يكون موازيا للتفتح على المناهج النقدية الغربية، هو إشكالية التعامل مع هذه المناهج، حيث أن النقاد والمسرحيين العرب لم يأخذوا المناهج النقدية من مظانها ومصادرها الاصلية، كما يحدث بالنسبة لبعض الدارسين لكنهم كانوا يبحثون على وسائط غالبا ما يكون فهمها مهزورا لهذه المظان والمصادر، وهو ما يترك أثرا سلبيا على المسار الطبيعى للممارسة النقدية.

تسترعى هذه المسألة انتباهنا، وتجعلنا نلاحظ أن جميع المناهج التى استخدمت فى تحليل وقراءة المسرح العربى كانت مستمدة من الغرب، وأن البحث على التخصص ظل محكوما بالاجواء التى كان يسير فيها الفعل المسرحى العربى، وهو يريد الانفلات من كل ما من شأنه أن يوقف المسار الطبيعى لفعل التأسيس النقدى. لكن هل جربت حركة النقد المسرحى فى الوطن العربى واختبرت جميع المناهج النقدية التى وجدت فى الغرب أم أن هذه الحركة ظلت انتقائية وتوفيقية؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنكون مضطرين لاستحضار الغرب ـ مرة ثانية ـ لأن الاتصال به تم عن طريق الترجمة ـ فى الغالب ـ بوصفها وسيلة لنقل المجهود النظرى للنقد الغربى، وبالتالى نقل المعرفة الغربية إلى الوطن العربى بهدف الاستفادة منها، واشعار المثقفين العرب بتخلف البحث فى ميدان العلوم الانسانية نتيجة لتعثر التطور الحضارى والعلمى فيه. وفى رأينا أن هذا الاتصال كان قضية محورية توجه الكتابة المسرحية والنقدية فى الوطن العربى، بل قضية تناولها النقاد العرب بالقبول والاستحسان والحماس لتطوير إمكانات تلقى المسرح العربى، متخذين الغرب نموذجهم فى ذلك، وعندما نعود إلى آراء هؤلاء النقاد نجدها تصنع شروط تأسيس هذا النقد من وجهة نظر ـ غالبا ـ ما تكون متقاربة ومتكاملة، فهى تنظر إلى الفن المسرحى كشكل من أشكال معرفة العالم من قبل الانسان الاجتماعى، حيث يستطيع الناس بواسطته أن يستوعبوا الواقع أو بتعبير آخر أن يتملكوه سيما وأن الصفة المميزة لانعكاس الواقع فى المسرح هى كون كل فن يضم جمال التعبير الأكمل والأكثر تركيزا عن تملك الانسان للعالم تملكا جماليا.

في هذا التوجه عمل النقاد العرب على تحديد صورة النقد العربي ضمن إشكالياته النظرية والعلمية، مقارنين بين ما لديهم وما عند الآخر الغرب، محاولين الحصول على منهج لهذا النقد المبحوث عنه. من هنا سنأخذ موقف الدكتور حسن المنيعي في هذا الموضوع سندا نرجع إليه ونحن نتحدث عن هذا الغرب، وعن النقد والعالم العربي ضمن سيرورة ثقافية وتفاعل خاص يراد بواسطته. جعل تجربة النقد المسرحي العربي موصولة إلى المسرح نفسه، وإلى البحث عن موقع للذات ووضعيتها بالمقارنة مع الغرب ويرى الدكتور حسن المنيعي وهو يتحدث عن الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة أن الذي يجمع بين سائر هذه الدراسات «هو سعيها للحصول على منهج، لأن هذا يعد الأرضية الاثقة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة.. فهذا الاتجاه الذي عرفه النقد اليوم يبدو قويا ومتماسكا إلى درجة أنه أصبح ينير السبيل أمام نقاد الأمس أنفسهم وذلك عندما يحاول التأكيد على أنه لم يبق منهم سوى بعض الاقتراحات والمحاولات المنهجية ومن ثم فإذا كان تطور الحركات الأدبية يؤدي إلى تثوير الأساليب وتحديثها، فقد برزت في معظم البلدان الأوروبية كتابات جديدة، تبحث عن مساهمة النقد، وتتوسل إليه. الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة جعلت، النقد يشع بدوره كعمل ابداعي، خصوصا عندما صار يبحث عن أدواته ويتموضع في نطاق مادته، وبما أن كل نتاج يشكل عالما قائما بذاته، فقد حاول النقد الحديث معارضة ذلك العالم بعالمنا الواقعي، وبما ينطوي عليه من طقوس ومواضعات، أي أن وظيفته قد انحصرت في معالجة الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات أو التجارب الفنية[1]».

إن حركة النقد في أوروبا ـ حسب هذا الطرح ـ مخاض متجدد يفرز في كل تجربة وحوار معرفة جديدة تكون موصولة إلى ما قبلها، أو منطلقة منها لتجاوزها، وهذا ما لم نشهد مثيلة في الوطن العربي، لأن محدودية الحركة، وتصلب شرايين كل قنوات الحوار غالبا ما يفضي إلى الباب المسدود، وحتى ولو كانت هناك بعض الاستثناءات فإن هذا لا يعني أن القاعدة بدأت تتحول استثناء، بل أن الأمر يبقى وارداً في إطاره المسرحي حين نجد أن المسرح نفسه ـ غالبا ـ ما يفقد السيطرة على ايقاع التغيير الذي يبشر به هذا الاستثناء،

(١) اد. حسن المنيعي، **آفاق مغربية** ، ص٤٩

ولايلاحق بعض الالتماعات التي تظهر في بعض الكتابات المسرحية التي تسكت عن المرجعية الغربية الكامنة فيها. ومن أهم المطبات التي يقع فيها النقد المسرحي أثناء ممارساته:

١ - أنه يظل في ذكراته محافظا على الموروث الاستتيقي لتنظيم العرض كتمظهر مسرحي في التجربة الغربية.

٢ - أنه يمارس عنفا قاسيا على النص عندما يريد تحقيق إحساس حقيقي بوجود تجانس بين الموقع الاشكالي للمسرح والوجود المتناقض للنقد.

تردنا هاتان العمليتان إلى أن نطرح قضايا المنهج في النقد المسرحي العربي طرحا إشكاليا، لأنه يريد - أن يكون كالمسرح نفسه سيرورة منفتحة على الكتابة الدرامية، والكتابة الركحية، وجعل التوازن بينهما قائما على الحركة كجوهر أصلي للمسرح ونبذ الايهام التقليدي الغربي للدخول زمن الفرجة العربية وذلك بعد التعرف عيل التجارب النقدية الغربية، واستيعاب حركيتها كما يمارسها واقع النقد الغربي الذي وعاه النقاد العرب بأشكال متفاوته، وبمستويات متباينة. إلا أن مثل هذا الطموح لا يمكن تحقيقه رغم المحاولات التنظيرية التي قام بها يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس والجماعات المسرحية في تونس ومصر وسوريا ولبنان والمغرب. وما دامت بدائل المسرح السائد لم تعلن عن تمردها علنا، ولم تستفد مما حدث في أوروبا التي يعمد فيها النقاد كما يقول د. حسن المنيعي: «إلى توظيف عطاءات العلوم اللسنية والفلسفات الحديثة والانتروبولوجيا وغيرها من العلوم والايديولوجيات التي تخول لهم ابتداع لغة نقدية جديدة ترمي إلى تحديد نظريات قادرة، وتهدف إلى خلق علاقات صميمة بين النقد والأدب، وبالتالي.. تحقيق مشاريع فكرية استطاعت ان تقف بموازة قناعاهم السياسية استطاعت أيضا أن تولد معرفة جديدة تعمل على تطوير الواقع الفكري وتركيز قيمة[1]».

إن من الخلاصات - الهامة - التي وصل إليها د. حسن المنيعي في طروحاته هي «أن تصاعد النظريات والمناهج» جعلت الغرب يعيش زمن عصر النقد الأدبي، ويواكب كل مجريات الأحداث والتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية. ومن رسمه في هذه

(١) المرجع نفسه، ص: ٤٩ - ٥٠.

الطروحات الخارطة النقد الغربى ومناخاته ولج باب المقارنة بين الغرب والوطن العربى الذى كان فى رأينا يقود بتنظيره ومحاولاته التجريبية لخلق هوية للمسرح العربى، ويعمل على تأصيله بعد أن أدرك أن النص الدرامى لم يعد هو أب الفن المسرحى، بل صار الاخراج هو صانع الفرجة، بمعنى أوضح أنه لم يعد كما كان فى ممارسته مرتبطا بالمؤلفين بل صار موصولا إلى المخرجين وإلى النقد الذى بدأ يساير النقد فى الغرب المتقدم فى هذا المجال على أن الامر كما يقول د. حسن المنيعى «لايبدو كذلك بالنسبة للعالم العربى الذى لايزال تائها فى خضم سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر إلى كل مستلزمات الحياة الثقافية. لذلك فإذا كانت المحاولات الإبداعية تأخذ صيغا تعبيرية جديدة، وتجرب العديد من الأشكال المستحدثة، فإن النقد الأدبى لا يزال عندنا فى مرحلة التشتت والتجزئة، وإن حاول بعض رواده إظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القارئ على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة، فى أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور، ولايرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التى لا زالت تختلط لديهم[1]».

يقدم الحكم على النقد المسرحى العربى بهذا الشكل صورة قاتمة على مسار التجربة النقدية المتعثرة، ويعطى الأسبقية والتفوق للنقد فى الغرب، وهذا حكم له صحته وصوابه لأنه قائم على استقراء الواقع الثقافى، والمقارنة بين تقدم الغرب وتماسك وتكامل مجالات المعرفة فيه، وبين التشتت الذى يحكم الوعى بالمنهج لدى النقاد المسرحيين العرب. إلا أن هذا الحكم لا يلغى التوجه الجديد للحركة المسرحية العربية وللنقد الجديد الذى بدأ وبدرجات متفاوتة بين التجارب العربية يعاكس الفرجة الكلاسيكية، والقراءة المحدودة ذات الزواية الواحدة التى ينظر من خلالها للعمل المسرحى، من هنا تباينت حدة درجة المعاكسة من فرقة إلى أخرى، ومن مؤلف إلى مؤلف، ومن مخرج إلى مخرج، وهذا يؤكد على أن المسرح التجريبى العربى قائم على التطوع الإبداعى، وعلى تقديم المغاير، إلا أن خطاب النقد الذى يساير ويتابع هذه المعاكسة غالبا ما يكون صادرا على غير المختصين وأنه يبقى قراءة أدبية محضة، وليست فنية. وهذا ما لاحظه الدكتور حسن المنيعى عندما قال: « يعتقد رجال المسرح فى بلدان أن الحركة المسرحية تعانى قصرا فى النقاد المختصين الجادين، وأن عروضهم لايواكبها نقد، وإن كان فهو غير موضوعى. ويبدو من هذا الاعتقاد أن النقد

(١) المرجع نفسه، ص:٥٠.

المسرحي لم يصل عندنا بعد إلى مرحلة النضج بمعنى أنه لا يزال متخلفا عن كل إبداع مسرحي.. نشير إلى النقد المسرحي لا يطرح كقضية في المغرب فحسب، بل يعتبر من أهم القضايا الفنية التي يتصدى لها الدارسون بالمعالجة والتحليل في بلدان أخرى، توجه من العناية الفائقة إلى المسرح ما لم نتمكن نحن من توجيهه إلى هذا الفن النبيل الذي يشكو كل أنواع الإهمال، يفتقر إلى حضانة معنوية ومادية[1]».

هل صحيح أن غياب التخصص هو أزمة النقد المسرحي العربي؟

ستكون الاجابة غير تامة، وغير مقنعة إذا قبلنا بمبدإ الاختصاص كحقيقة مطلقة على عاتقها تقع كل أسباب «الأزمة»، ذلك أن النقد الأدبي والمسرحي العربي، قبل أن يرتبط بما هو أدبي، فهو مرتبط ـ أساسا ـ بالتطور الثقافي الشامل، وبتطور النصوص الإبداعية، وبالتجريب، وبالوعي النقدي.

إن النقد المسرحي ضمن هذه الشروط كان وما زال يبحث باستمرار عن المعرفة التي تعمق رؤيته في النص الدرامي ومقاربة العرض في شموليته وتماسكه أو تفككه وهذه مسألة تجعل مشكلة المناهج النقدية السابقة في تعارض تام، مع هذا التوجه الجديد لأنها مناهج كانت غير قادرة على إدراك طبيعة النص الدرامي ومكونات العرض، لأنها كانت عاجزة عن إدراك هذه الخصيصة، وهذا مرده إلى الخلط الذي يحكم ميكانيكية القراءة التي تربط بين العالم الخارجي/ الواقع ومايحفل به من تناقضات، وبين النص الذي كانت له تناقضاته الداخلية الخاصة. بمعنى أوضح لقد كان العالم البراني هو الذي يمنح النص الدرامي طبيعته، وذلك على حساب الكتابة للمسرح ومالها من أسرار وخصوصيات.

إن دراسة التجربة النقدية المسرحية العربية من البدايات إلى الآن توضح هذه الإشكالية بين المنهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعي المسرحي وبين الوعي النقدي، وتظهر لنا كيف انتشرت المناهج النقدية المختلفة مما كان له نتائج ملموسة على تطوير الحس النقدي لدى الناقد المسرحي العربي، فأصبحت قراءته ثمرة من ثمرات الوظيفة الاستكشافية لهذه المناهج التي لم تعد تعاملا لغويا مع النص ـ فحسب ـ بل ايديولوجيا تطرح نظريتها الأدبية والفنية طبقا لمفاهيمها.

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٧١

النقد المسرحى العربى وقضية المنهج

يظهر جليا ان تراكـم النقد المسـرحى العربى يحـمل ايجـابياته معه، ويحـمل معه ـ كذلك ـ سلبياته فى ممارسته داخل الحركة المسرحية العربية التى تعيش بنفس الوتير والايقـاع الذى يوجـد فـيـه هذا النقـد، وتعـانى من نفس النقص الذى يقـدم صـورة وواقع تناقضات هذا التراكـم.

وإذا كـانت مظاهر هذا التراكم توحى بأن الخطاب النقـدى المسـرحى قد أوجد هويته وأدواته وموضوعه. وأنه أوجد وجوده السليم فى هذا التراكم، فإن قبول هذه المظاهر يجب ألا يحجب عنا حقيقة هذا النقـد، ومعاناة النقاد وبحثهم المتواصل عن مكونات حقيقة للقراءة تفرز داخل هذا التراكم نوعيتها وجودتها وعمق ادراكها للعملية المسرحية والنقدية فى نفس الآن.

نعنى بالايجابيات، إلحاح المسرحين العرب، على مواصلة قراءة التجارب المسرحية، واستخلاص أهم خصوصياتها، وأهم مايميزها فى سيرورتها، ذلك أن اختلاف مسالك القـراءة عندهم، والصراع بينهم ـ حسب أدواتهم وقناعـاتهم وانتمـاءاتهم الايديولوجية واختيـاراتهم الفنيـة ـ لم يجعل صورة هذه الايجابيات سوى نواة للبحث عن امكانات التجريب، وتقريب بعض المفاهيم الغربية من التداول داخل الخطاب النقدى المسرحى، وهو ما ظهر بجلاء فى كل الكتابات التى تقدم بعض تجليات الممارسة النقدية وفق منظور متطور يراعى ـــ بانتباه ودقة ـــ أسئلة الكتابة الدرامية لتكوين أسئلة الكتابة النقدية.

هذه الايجابيات ـ وإن كانت تظهر أحيانا محتشمة أو هامشية فى هذا التراكم ـ فإنها ـ مافتئت تعانى من تضييق ومحاصرة السلبيات الموروثة من بدايات التأسيس للخطاب النقدى المسرحى العربى، ذلك أن الناقد المسرحى العربى وهو يروم التخلص من هذه السلبيات، كان يقف ـ دائما ـ أمام واقعين متضاربين هما:

١ – واقع نقدى عربى خال من سحر.. المنهج..

٢ – واقع غربى ثرى بمناهج متنوعة الأسس المشارب.

أمام هذا التوزع بين غياب المنهج ـ أو المناهج النقـدية ـ هنا، وحضور هذه المناهج هناك، كان القارئ العربى يطمح ـ كى يصير ناقدا حقيقيا ـ إلى التسلح بنظرية نقدية

متكاملة، ليتمتع بخبرة ذوقية يريد أن يوفرها من خلال القراءة الدقيقة للنصوص الدرامية، والمشاهدة المتواصلة والمتنوعة للعروض المسرحية كي يكتسب خبرة نظرية هائلة، تكون وليدة اطلاعه على المفاهيم والاتجاهات النقدية والأدبية والفنية، إلى جانب وعيه التام بالماضى التراثى للدراما وللنقد.

غير أن التلازم بين سؤال البناء النظرى، وسؤال الرؤيا فى هذا التوزع بين غياب المنهج هنا وحضوره هناك لم يكن قد اكتمل فى هذا الطموح، وهو ما أدى إلى التصادم بين سؤال التأسيس وتجربة التأسيس التى يوجد داخلها مسرحنا العربى، ذلك أن تعدد التجارب السابقة، وطرح الأسئلة حول الأجوبة التى كانت جاهزة وغياب العلاقة بين الأسئلة المطروحة وبين طبيعة الوطن العربى لم يفتح أمام الناقد المسرحى العربى تلك الآفاق التى كان يروم الوصول إليها، ولم يستطع أن يتعمق فى أرخبيل النص الدرامى، وأن يحدد جمالياته، ويعبر عن وجوده نقديا، لأنه لم يوجد تواصل مستمر بين هذا الناقد والنص الدرامى المقروء علاوة على العرض المسرحى المرئى أو المشاهد الذى يزيد من تعميق إشكالات القراءة والتلقى، لأن طبيعته ومكوناته لاتنتج خطابا واحدا، وإنما خطابات لها قنواتها وعلاماتها ذات الدلالات المختلفة.

إن غياب السؤال كضرورة ثقافية تحدد لنا معنى التأسيس أو دلالات إعادة التأسيس يجعلنا ـ فى كثير من الاحيان ــ لا ندرس النقد المسرحى العربى كقضية فيها حقيقة وواقع هذا النقد، لأننا ـ فى الحقيقة ـ لا نقرأ إلا ردود فعل الصحافة حول التجارب المسرحية العربية، باعتبار أن ردود الفعل هاته لا تمثل سوى الممارسة الجدلية للأزمة، وأن من خلال هذه الممارسة فى الدراما وقراءتها يمكن أن نستخلص الواقع الذى تدل عليه، وهو طبيعة الممارسة النقدية بسلبياتها التى ترجع بالاساس إلى قضية الديمقراطية كواقع يستفز المبدع الناقد، وتضطره إلى تمثل هذا المسرح، وهذا الواقع، عبر أداة الكتابة.

- لكن عن أية كتابة نقدية نتحدث؟

- ما سلبيات هذه الكتابة ونحن نبحث عن منهج فيها إذا كان موجودا؟

تكمن سلبيات، النقد المسرحى العربى فى كونه لم يستطع التمييز بين الانواع المسرحية العربية، اعتمادا على موضوعاتها، ولم يستطع ـ فى الوقت ذاته ـ تمثل المناهج بشكل عميق يحيط بإشكالاتها وخلفياتها المعرفية والاجتماعية والفلسفية، وخلطه الكبير بين النقد

النظرى، والنقد التطبقى الذى لم يتعايش مع هذا النظرى، مما حال دون التبشير باتجاهات مسرحية ـ أو نقدية ـ يتبناها مسرحيونا ونقادنا العرب.

إن ما يعطينا صورة حقيقية ـ عن هذه السلبيات ـ هو أن المناهج النقدية، والنظريات النقدية المصرح بها من طرف ممارسى النقد المسرحي ـ خصوصا منها ما يتعلق بالجانب النظرى، لم تبلغ بعد فى أذهان أصحابها درجة التمثل، الكامل، أو الفهم الصحيح، أو الاحاطة الشاملة بمكونات هذه المناهج إلا نادرا، وهذا يستوجب ضرورة احتياطنا من أخذ كلامهم على عواهنه، أو تصديق جميع الاراء التى يصدرونها حول انتاجهم الخاص، أو أثناء قراءتهم للنصوص أو العروض المسرحية إذا كانوا نقادا، أو كانوا صحفيين مرتبطين بالعمل الصحفى الذى يقدم كتابة وصفية سردية وسطحية يمكن وصفها بـ «الكتابة الالتباسية».

هذه الاحاطة تضعنا أمام حقيقة هذه الكتابة، وهى كتابة لاتنطلق من أى موقع، أو خلفية، أو نقطة ارتكاز أو وضوح، لأنها «تمتح» نصها «النقدى» من خليط لفظى وكلامى متعدد الانتساب، ومجهول الدلالات، فقاموسها النقدى «المستعمل مأخوذ من مصادر تشكيلية حينا، وسينمائية أو أدبية حينا آخر، حيث يصبح المقال فى نظر بول شاوول «ثورة مفلوشة متناكرة العناصر، متنافرة المواد». هذا النوع من الكتابة الصحفية يوقع القارئ فى الالتباس، وكذلك أهل المسرح، وأيضا كاتبه الذى لا يعرف ـ دائما ـ لا ما يكتب، ولا ما لا يكتب، ولعل وراء هذه الكتابات مقاصد أحيانا، منها ايقاع المعنى فى غموض التأويل، أو على الأقل تعددية التأويل.. السبب الآخر أن بعض النقاد الصحفيين العرب، جاؤوا إلى النقد العربى عن طريق ثقافتهم الأجنبية، وتأثروا بالصحف الغربية منها، فهم يفكرون ـ مثلا ـ بالفرنسية ويكتبون بالعربية، لكن أيضا بايقاع ومنطلق اللغة الفرنسية، كأنهم يكتبون مقالا بالفرنسية (أو الانجليزية) بالحرف العربى. هذا النوع من المقال كثير، ويزيد من ألالتباسية فى النقد الصحافى الذى لا يحتمل مثل هذه الكتابة التراكمية[1]».

مثل هذا الالتباس ـ كما هو موجود فى الحاضر ـ أو ربما سيعوض فى الأفق المنتظر بالوضوح المنهجى، جعل النقاد المسرحيين العرب يدخلون مجال الرهان الصعب لتجاوز

---

(١) بول شاوول: **المسرح العربى الحديث** (١٩٧٦ – ١٩٨٩).
دار النشر : رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن سنة ١٩٨٩ ـ ص:١٣٩ .

هذه السلبيات، لأنهم تأكدوا إن هم ظلوا رهائن هذا الالتباس سيكون هذا الافق المنتظر فى مستقبلهم غدا قديما، وستكون ثقافتهم المسرحية بهذا النعت غير مقرونة بقبول التطور، لأنها ثقافة تقرأ التجريب المسرحى عندما تمارس النقد كالتالى:

١ - أنها تروى العمل، وتسرده بأسلوب مشوق يتكلم عن «الحدوثة» أكثر مما يتكلم عن العمل المسرحى كنتاج فنى مركب.

٢ - أنها تجعل الحساسية «الحكواتية» تطغى على تفكيك النص الدرامى أو العرض المسرحى.

٣ - أنها تربط الكتابة الاعلانية بالعقلية الاستهلاكية التى بدأت تغزو المؤسسات العربية الرسمية وغير الرسمية.

٤ - أن هذا المنحى الاستهلاكى جعل الكتابة المسلعة ذات أدوار سلبية تسئ إلى المسرح العربى أكثر مما تخدمه وبالتالى لا تكرس وجود الايجابى فيه. مواصفات هذه القراءة فى الكتابة الالتباسية تجعلنا نطرح الأسئلة التالية:

هل بإمكاننا فرز لغة نقدية مسرحية عربية خالصة لها مصطلحاتها ومفرداتها وتميزها الذى يؤهلها كى تختلف عن اللغة الموظفة فى مقاربة الشعر أو السينما أو الفن التشكيلى؟

- هل نتوفر على لغة نقدية مسرحية خاصة لا تستحضر أو تستعير من «اللغات» و «الأساليب» النقدية أدواتها وقاموسها أو مفهومها؟

- هل يمكن فرز ناقد مسرحى يتمتع بأسلوب وبلغة وبمفاهيم مسرحية.

- هل نملك نقدا مسرحيا فى هذه الكتابة الملتبسة؟

- وهل هذا التراكم الذى نتوفر عليه فعلا كتابات نقدية؟ أم أننا ننعتها ونسميها «اصطلاحا» وتيسيرا وتجاوزا نقدا؟».

تقربنا هذه الأسئلة من وضعية النقد المسرحى العربى، وتضعنا أمام التباسه الحاضر، وأمام أفقه المنتظر، وقدام ممكنه ومحتملة، لأنها - وبها - نضع شروط تجاوز هذا الحاضر الملتبس. فالنقد المسرحى العربى - البديل - إذا لم يحقق تراكمه القابل للتحول إلى نوع سيظل دون منهج، وبدون أدوات. ثم انه وكى ينجز هذه التراكمات المتحولة - نوعيا - لابد من

اعتماد الروح العلمية التى يسلكها الغربيون، بدل اعتماد النتائج العلمية التى يتوصلون إليها، وأخيرا لابد من الانطلاق من الأسئلة الأولية المغيبة من تفكيرنا الأدبى والمسرحى والفنى، لأننا ـ بدون هذه الاسئلة ـ نرتاح إلى الأجوبة الغربية.

إن شرط انجاز بحوث علمية بخصوص هذا التحول المسرحى والنقدى هو طرح الأسئلة التالية:

- ما هو المسرح ؟ ومامكوناته؟
- كيف فهمه الرواد؟ وكيف نفهمه الآن؟
- ما هى الاشكال الادبية التى ابداعناها أو ابدعنا فيها؟
- ما تحولاتها؟ وما امتدادتها؟

إن الهدف من وضع هذه الأسئلة، هو الدخول فى الرهان الصعب، لفهم الذات والموضوع فهما حقيقيا وعلميا، وذلك بقصد تحديد وتعميق رؤيتنا إلى الأدب والفن والمجتمع والواقع، بعد أن ظلت السلبيات حاضرة ـ أثناء غياب هذه الأسئلة ـ فى قراءة التجربة المسرحية العربية، وظل الاشتغال ـ فى النقد ـ بدون استراتيجية واضحة، لأنه نقد لم يحدد لانظريا ولا علميا ماذا يريد بكل وضوح، وبكل دقة، وهو ما برزت أعراضه فى هذه الكتابة الملتبسة، حتى صر وجودها أزمة. لكن هل يعنى هذا أن النقد المسرحى العربى ـ كالنقد الأدبى ـ فى أزمة كذلك؟

سنقدم بعض تمظرهات هذه الأزمة فى بعض أقطار الوطن العربى لأنها تمظرهات تختصر ما يوجد فى أقطار عربية أخرى، وبالتالى تحيلنا على طبيعة الأخطاء التى تسكن مستوى وعى هذه الكتابة. فى رأى حسين مروة أن أزمة النقد المسرحى فى لبنان تختلف عنها فى مصر «ويعتقد» أن المسرح اللبنانى لم يكوّن نفسه بعد، وبطبيعة الحال لم يتكون النقد المسرحى، لأنه لا يمكن أن يتكون النقد ما لم يكن المسرح نفسه قد بدأ يتكون، إنه لا يزال طفلا، ومن هنا، فالنقد المسرحى فى لبنان لا يزال مجرد تعليقات عابرة، وكثيرا ما يصاحب هذه التعليقات، ليس التذوق الشخصى، بقدر ما هو ـ غالبا ـ الآراء الشخصية حتى بدون تذوق، الآراء الشخصية العلاقات الشخصية، الاتجاهات السياسية، هى التى

تتحكم في النقد المسرحي على الغالب، تتحكم فيها وفيما يكتبون، وفيها يحكمون العلاقات الشخصية، والاتجاهات الفكرية، والتيارات السياسية[1]».

ليست التعليقات العابرة، والآراء والعلاقات الشخصية، والاتجاهات السياسية ـ في النقد المسرحي الموجود ـ تقتصر على لبنان وحده، وإنما هي مسألة ـ كانت تنسحب على جل الكتابات «النقدية» العربية. أما بعض الاستثناءات التي تؤكد هذه القاعدة، فجعلت «النقد الجديد» في المغرب وتونس ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ يختلف عن نظيره المشرقي الذي هيمن ـ قبل السبعينيات على التراكم النقدي ـ خصوصا عندما استطاع أن يغير موضوعه، ولم يبق قائما على التأويل المسبق، أو على الاهتمام الأسبق بالمضمون، لأنه بذل مجهودا كبيرا للاطلاع والاهتمام بالنظريات الغربية الجديدة في لغاتها الأصلية، وحاول التعامل معها بنوع من الجدية والمرونة بخلاف الرأي الذي عمم فيه بول شاوول حكمه على النقاد العرب وهم يكتبون نقدهم في الصحافة العربية.

إضافة إلى هذه التعليقات التي تحدث عنها حسين مروة، سقط النقد خطأ في قراءة الحركة المسرحية العربية الجديدة بأدوات قديمة، ولم يستطع بهذا الخطأ الانطلاق من شكل العرض للدخول إلى اكتشاف الانفعال الجمالي واكتشاف قوانينه عن طريق تحليل عناصر هذا العرض إلى بنياته وإلى مكوناته الأساسية.

يظهر خطأ قراءة الحركة المسرحية العربية الجديدة بأدوات قديمة فيما كتبه رجاء النقاش حول «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي، ومقاربتها على أساس معايير البناء الأرسطي، متناسيا، أو جاهلا توجهها وبناءها ورؤيتها الملحمية بل يذهب به الأمر كما لاحظ ذلك الرشيد بوشعير في إنكار رجاء النقاش» السرد الروائي، والتتابع الذي يشبه التتابع التاريخي، وذلك بدلا من الصراع والتقابل وغير ذلك من العناصر التي يتكون منها الفن المسرحي أساسا.

إن مثل هذا الحكم يوحي بأن رجاء النقاش يعد أسلوب بريـ ـت ضعيفا لا لشئ إلا لأنه يخرج على قواعد أرسطو[2]».

إن فهم الفن/ المسرح يتحدد بمجموعة من الشروط والخصائص منها أن شخصية المتلقي، وفهم جوهر النص المسرحي العربي، يتوقف على فهم سياق البيئه الاجتماعيه

(١) نـدوة الآداب، أزمة النقد الحديث، الآداب ـ آذار ـ مارس ١٩٧١ العدد ٣ السنة ١٩ الصفحة ٦ ـ جواب حسين مروة.

(٢) الرشيد بوشعير، أزمة النقد المسرحي/ أثر الفكر البريختي في المسرح العربي. الموقف الأدبي، عدد خاص بالنقد، كانون الثاني/ شباط/ آذار ١٩٨٣ العدد ـ ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣ ـ ص: ٢٩٠.

والظروف المحدده التى يتم فيها تلقى هذا الفن/المسرح.إلا أن عدم التخصص وإقتصار النقد على التلخيص ـ فقط ـ لم يوسع من مساحة و جود حقيقى لهذا النقد، لأن الفشل فى هذا يرجع إلى ما كان يفعله عندما يتحدث ـ فى كتابة سريعه ـ عن ظروف وملابسات التجربه المسرحيه، ويتكلم عن محفزات اختيار الكاتب لموضوعها، وأسلوب تناوله لبعض القضايا المحوريه فى النص، وكل هذا كان يتم فى مقالات سريعه لا تعمق المفاهيم ـ أثناء التطبيق ـ إلا نادرا، وأحيانا كان الناقد يغامر بفهمه وذوقه الخاصين فيهتم بما أثاره فيه ـ هذا النص ـ من ردود فعل أو انفعالات ذاتيه فى المقام الأول، ويبدى بعض الآراء عن الديكور والملحقات والأزياء والإناره وأداء الممثلين باسهاب واختصار.

هكذا كان النقد وما زال ـ نقد متابعه، وقراءه سريعه، كان فيها النقد الصحفى الذى يغطى الجرائد العربيه نقداً تكرارياً فيه ندرك خلل القراءه، وغياب التكامل المعرفى بين الاختصاصات المتجاوره أوالمتكامله التى تكون العمليه المسرحيه وهذه ـ فى نظر الدكتور حسن المنيعى ـ« تعد من بين الاشكاليات التى يقوم عليها النقد المغربى والعربى عموماً لأنه يخضع لممارسات ارتجاليه أدت إلى تقويض مسيرته، كما حالت دون وقوفه على مناهج لها قواعدها ومقاييسها، ذلك أن العلاقة بين الناقد والنتاج لا تحدث إلا فى حالات نادرة، أى حينما يتمكن الأديب من نشر عمله حينذاك تتم عملية توليد مقالات بعد أن يلتقط أصحابها الخلاصات المتشنجة، والأحكام الجاهزة التى تفرضها قراءة سريعة متميزة، لا تنظر إلى العمل الابداعى من الداخل، وإنما تخضع لتذوق حدسى، ولالهامات فردية تسئ إلى وظيفة النقد، وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوى يجمد فضاء الابداع[1]».

بعد رصدنا لبعض سلبيات النقد المسرحى العربى، يمكن القول إن مهمة النقد المسرحى أصعب، وأكثر تعقيدا بالمقارنة مع نقد الرواية أو الشعر أو التشكيل، لأنه عمل مطالب بأن يستوعب الجديد المتدفق فى الممارسة العربية والعالمية، ويجب أن يعرف كيف ينتقل هذا الجديد إلى المتلقى العربى، وأن يشارك المبدعين المسرحيين همومهم، ويتوجه إليهم بالنقد وبالتحليل، ويربط العلاقة بين التجريب المسرحى والجمهور العربى المتعلق بذاكرته، وبعاداته الفنية والأدبية، وأن يجعل الذاكرة الجديدة ـ بمناهجها الجديدة ـ تهدم هذه العادة، ليس بالنص المسرحى وحده وإنما بالاخراج والأداء والديكور والتقنيات التى تكسر كل ماهو

---

(١) د. حسن المنيعى: **آفاق مغربية**، ص: ٥٥ ـ ٥٦.

مألوف ومتداول في الدراما المبسطة والتاريخية والاخلاقية التي رسمت توجه المسرح الاستهلاكي العربي وفق قاعدتي العرض والطلب.

هذه السلبيات - كما قلنا - تؤكد الاستثناء الذي يعطي للتراكم النقدي المسرحي وجوده المتناقض، أو وجه الآخر وصوته الذي يدل على بعض الايجابيات، ويختصر د. حسن المنيعي هذا الوجود المتناقض حين يقول: «وباستثناء بعض المقالات التي تنطوي على تطلعات إنسانية، وفكرية، وحضارية وتتوخى الفضح والتعرية والايجابية في التعبير، فإن ما يكتب عن العروض المسرحية لم يستطع إلى حد الآن أن يدفع الجماهير إلى التعلق بالمسرح كظاهرة فنية تطرح كل الاهتمامات، وذلك لأن أغلبية - نقاد الشلل - لا يتوفرون على ثقافة متينة تخول لهم احتضان نظريات سليمة، وقد سارت هذه الأغلبية في شكل جماعات متطفله ومرضية لنزوات مسرحيينا تسطر انطباعات عابرة تتولد عن المشاهدة دون أن تركز على معرفة مسبقة بالنتاج[1]. يظهر أن حتى كلام د. حسن المنيعي مشحون بكلمات لا تنتمي إلى المصطلحات النقدية، وهذا فيه نوع من تعويم الكلام في الذاتية..

نقول - بعد استعراضنا لهذه السلبيات - إن النقد المسرحي الموجود، نتاج جدلي للأزمة، وصورة لتوتر العلاقة بين النظرية الغائبة، والممارسة الحاضرة - بدون نظرية، ويعطينا - في نهاية المطاف - مفاتيح الحديث عن قضية المنهج في ضوء هذه المعطيات.

النظرية والممارسة والأسئلة التي حفزت على ظهور المنهج:

هذا النقد الذي تحدثنا عن سلبياته - وحتى النقد الذي تظهر فيه بعض الالتماعات النظرية، هل يصدر عندنا - في الوطن العربي عن تمثل حقيقي للنظرية الادبية والدرامية، والفنية أم لا؟ وهل يغني - أحيانا - التطبيق عن النظرية؟

نؤكد - بكل الحاح - وجوب توفر نظرية أدبية وفنية لنقارب بها الكتابة الدرامية العربية، والاخراج، والتلقي، وكل مايحيط بأسرار العملية المسرحية. لكن إذا غابت هذه النظرية، تصبح المسألة بدون معنى، وبدون مبررات للوجود.

إنها المسألة التي يقرّ بفاعليتها، «رينيه ويليك» وهو يتحدث عن قيمة النظرية في الممارسة، والعلاقة بينهما، ودور النقد في تقريب أطراف المسألة كي يؤسس نظريته،

---

(١) المرجع نفسه، ص ٧٤.

الخاصة. إن كل ناقد فى التاريخ كما يقول هذا الناقد «توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التى كان عليه أن يختارها، ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها فى النهاية حكما، وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية[1]».

لاشك أن غياب المنهج والناقد عندنا بالشكل الذى قدم مواصفاته رينيه ويليك لايزيد من مناقشتنا إلا تعقيدا، لأن الناقد المسرحى العربى سيجد نفسه أمام مهمات صعبة، أولاها مناقشة الأسئلة حول النظرية والممارسة، والبحث عن أجوبة تعرفه على وضع المسرح فى المجتمع العربى، والعالمى، وتقربه من الصراع حول هذا النقد فى إطاره المسرحى الخاص، وفى إطاره الأدبى العام.

كل هذا يعنى أن الممارسة النقدية ـ فى الوطن العربى ـ كانت تبحث ـ كما قلنا سابقا ـ عن الناقد المختص بعد أن كشفت الممارسة الموجودة عن ندرة وقلة النقاد المسرحيين المؤهلين حسب الشروط التى قدمها عبدالله أبو هيف والتى لا نجدها متوفرة عند أغلب الذين يمارسون هذا النقد. إن الناقد فى نظره يجب أن يكون «صاحب معرفة فنية، ووعى ثقافى، يتيحان له الرؤيا المسرح فى بيئته. إنه رجل مسرح لايغلب الفكرة على الفن، بل يجمع بحذق ومهارة وذكاء واحساس وعلم بين مجتمعه المسرح، ووعيه الفنى والتاريخى معا[2]».

مثل هذه المكونات والخلفيات المعرفية والأدوات التى يقترحها عبد الله أبو هيف، لا يمكنها أن تجعل الممارسة النقدية سليمة بدون مزالق أو مخاطر، ذلك أن قبولها إنما يعنى معالجة العطب بالعطب ويعنى كذلك القفز على أهم المحطات الاساسية التى يمكن الوقوف عليها وتمحيص هويتها كى تسعف الناقد بوعى ممتلئ بالمعرفة الضرورية لقراءة مسألة الهوية، والرؤيا التى يراهن عليها النقاد العرب، إلا أن الارتياح فى هذه المحطات يبقى الممارسة النقدية موغلة فى الافكار السابقة على التجربة المسرحية، فتستبدل العلاقة الفنية بين عناصر ومكونات المسرحية العربية، بعلاقة خارج الفن، وتقفز على شروط البنية

---

(1) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ـ ترجمة د. محمد عصفور عالم المعرفة العدد ١٠ جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ فبراير/ شباط ١٩٨٧ ص ١١ (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت).

(2) عبدالله أبو هيف : الانجاز والمعاناة (حاضر المسرح العربى فى سورية «الطبعة الأولى ـ سنة ١٩٨٣» اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ص: ١٠٢.

وإشكالها فى مرحلة هامة من مراحل الحياة المسرحية العربية الساعية إلى ترسيخ تقاليد المختبرات المسرحية، وتكوين القيم الانسانية الباقية، وتضافر النظرية بممارستها المبدعة داخل تاريخها بالدرجة الأولى.

إن علامات الانجاز الحقيقى لهذا النقد، هو الانتقال من الترف النظرى، ومن حالة الانبهار الأعمى بالنظريات الغربية، والدخول فى حوار حقيقى مع خصوصيات التجربة المسرحية العربية، ذلك أنه ـ فى نظرنا ـ لايكفى وجود نص درامى جيد، أو مخرج مبدع، لنفى بحاجة التطلع إلى هذا الانجاز. ان الفهم الحقيقى للمسرح وهو يعيش تطلعه إلى تأسيس نظرية للمسرح وللنقد المسرحى العربى ـ هو الفهم الذى يجعله يقرب النظرى من التطبيق بشكل يكون فيه إبداع الخطاب النقدى ممكنا، ويكون فيه الاشتغال النقدى حقيقيا فى حركية ابداع القراءة بثقافة الناقد إنها كما يقول ياسين النصير «المزاوجة المتفتحة بين النظرية والمنهج. وبين النظرة الذاتية المرتبطة بوعى الناقد الجديد فى هذا العمل الفنى أو ذلك، وضمن هذا الفهم، لا توضع النظرية قبل المنهج، ولا المنهج ملحقا بالنظرية، بل تصاهر جدلى بين ظواهر المعرفة العلمية لأدوات الناقد، ولهذا الفهم شروط فنية منها..... أن النص المسرحى نص متغير الدلالات بتغير طرق التنفيذ له، من أداء والاخراج، وانتاج، وتنفيذ وجمهور... إنه عرض جديد يكتسب بعدا تاريخيا ودلاليا جديدا، وهو بالضرورة جزء من تاريخ دلالات المرحلة التى يعرض فيها (ثم) إن متطلبات المنهج النقدى تقودنا بالضررورة إلى فهم أكثر شمولا لكل العناصر التكوينية للعرض[1]».

إن الصراع حول النقد المسرحى العربى ـ بهذا الطرح ـ لم يتوقف لحظة واحدة طيلة الفترات التى كان يتابع فيها ويقرأ التجربة المسرحية العربية، وقد كان صراعا حول المسائل النظرية من جهة، وبين الاتجاهات والتجارب التى يمكن الاستفادة منها من جهة ثانية. وقد كانت مصر ـ وهى رائدة هذا الصراع ـ تعرف ازدهار النقد المسرحى على صفحات الجرائد والمجلات، وتقتحم حلبة الصراع الايديولوجى السياسى المضطرم، فكانت أقلام محمد مندور ولويس عوض ورجاء النقاش وأحمد عباس صالح، وفؤاد دوارة، ومحمود أمين العالم ورشاد رشدى وصبرى حافظ ونهاد تصليحة وفاروق عبد القادر يعطون لهذا النقد

(١) ياسين النصير : بقعة ضوء بقعة ظل، مقالات فى المسرح العراقى المعاصر، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٨٩. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الاعلام والثقافة، ص: ٢٠١.

حجمه الحقيقي لجعله موجودا كممارسة وليس ـ فقط كنظريات. وهذا طبعا كان يساير تطور النقد الأدبي الحديث في مصر إلى حد أنه كان في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي وللرؤيا الاجتماعية والقيمة الجمالية ذات الوعي النظرى العميق والشامل، غير أن شعار التأسيس النظرى والتطبيقي في هذه المسيرة النقدية، كان يعتوره خلل واضح داخل هذا الخط الموازى للمثقافة، والأسئلة على هذا الخلل كثيرة تظهر ـ مثلا ـ عند:

١ ـ سلامة موسى الذى دعا إلى تمتين الروابط بين المبدع ومجتمعه بوعي وإدراك وتبصر.

٢ ـ ومفيد الشوباشى الذى قدم الأدبيات الماركسية، وآراء النقاد الروس بالدراسة وبالتحليل كي يعطى نموذجا لما يجب أن يكون عليه النقد العربى في مصر.

٣ ـ ولويس عوض الذى قدم بانوراما الحركات الأدبية في أوروبا، وقدم ـ كذلك ـ صورة حقيقة عن العلاقة الوطيدة بين الفن والتطور الاجتماعي.

إلا أن ما نلاحظه على هذه المسيرة ـ بالرغم مما أخذته من ذيوع وانتشار في الأوساط الثقافية ـ هو غياب الدعامة الفلسفية، والمنهج النظرى، والنقد التطبيقي في الأدب المحلى وخصوصا في مجال المسرح.

ومع ذلك بدأت شواغل الدعوة إلى تأصيل النقد المسرحي العربي مبكرة مع اتصال العرب بالغرب، وهي الدعوة التي كانت توازى جهود الرواد، واستمرت مع محالات تعريب المسرح وفق المفهوم الغربي والعمارة الغربية، كما برزت لدى أبي خليل القباني ومارون النقاش وفي تجارب جورج أبيض وخليل مطران ويوسف وهبى وأمين الريحاني وزكي طليمات والطيب العلج وعبد الصمد الكنفاوى وغيرهم. إنها إشكالية الأصالة والمعاصرة التي شغلت مختلف وسائل التعبير العربي المعاصر ومن بينها النقد المسرحي. الذى كان مشغولا بتأسيس لغته وأدواته. وتشير تجربة النقد المسرحي في سورية ـ كما يقول عبد الله أبو هيف إلى مشكلتها بوضوح، كونها من لوازم الحركة المسرحية وتنشغل بأسباب نموها المعتبر، وهذا يعنى أن النقد المسرحي مشغول أيضا بعناصر لغته في واقع الحركة المسرحية نفسها، حيث لا مجال للفصل بين النظر إلى النقد بمعزل عن رؤيا الحياة المسرحية في دوراتها مع تاريخها الخاص من جهة.. وحركة مجتمعها من جهة أخرى[1]».

---

(١) عبد الله أبو هيف: الانجاز والمعاناة: حاضر المسروح العربي في سورية، ص١٠٦.

من أهم ما كان يطغى في هذا التأصيل للنقد ـ كما يفصح عن ذلك كل التراكم الموجود هو الاحتفال بمضمون العمل المسرحي، دون الالتفات إلى شكل العرض والتجسيد على الركح. والحق يقال إن هناك نقادا يتمتعون بالشيء الكثير من الشروط التي ذكرناها، ولكنهم قلة يأتي في مقدمتهم لويس عوض، ومحمد مندور وعلى الراعي وعلى عقلة عرسان وعدنان بن ذريل وعبد الله أبو هيف وعبد الله البوصيري إلا أن أغلب هؤلاء ظلوا أسرى منهج تقليدي معين هو المنهج الأرسطي الذي يلائم الاتجاهات والتجارب المسرحية العالمية الحديثة التي تأثر بها مسرحنا العربي، فهل هذا يرجع إلى كون خطاب بعض النقاد لم يكن قد علم بهذه التجارب؟! أم أنه كان يتجاهلها لأنها مناقضة لثقافته الكلاسيكية؟

يرتبط الدكتور حسن المنيعي جوابه المقترح بالحركة المسرحية، وما تعطيه لنا كل قراءة لهذه الحركة من اضافات أو التباس، فإذا كانت «حركة النقد المسرحي قد اتسعت في بلدان أوروبا ـ رغم أنها مازالت تطرح مشاكل عديدة ـ فإنها قد بقيت في بلدنا تخضع لظروف زمنية، بمعنى أنها تنتظر ظهور عمل مسرحي (وكم يطول انتظارها) لتحقق انطلاقة مؤقتة في شكل مقالة أو خاطرة أو تعليق، وحيث أننا لا نتوفر على مجلات مختصة، فإن أغلبية هذه المقالات وما شاكلها تصلنا عن طريق الصحف التي تفتح المجال أمام بعض الأقلام لتبدى رأيها في العروض الجاهزة، وهذا ما يدحض الرأى القائل بأن النقد لا يواكب أعمال رجال المسرح، لأن هذه المواكبة تتردد اصداؤها منذ طفولة المسرح المغربي بيد أنها لم تكن ناجحة في البداية لأنها لا تخرج عن نطاق الأخبار بالمسرحية، ومن حضرها من الرسميين، ثم التعليق عليها بالمدح أو الذم. أما فيما بعد، فقد كان عليها أن تستمد جذورها من قوام أوضاعنا الدرامية وبما أن هذه الأخيرة كانت تتأرجح بين الارتجال والتفتح والتهريج فقد كان النقد يلاحقها حسب الصورة التي تظهر عليه، إما بالدراسة والتحليل، أو التنويه المباشر والمجاملة التي تخنق مجال التعبير الحر النزيه[1]».

تدل كل هذه الوضعيات المتشابهة التي يعيشها النقد المسرحي العربي، على أن الممارسة النقدية كانت تنطلق من فراغ معرفي، ولم تكن تلبي سوى حاجة الصحيفة أو الجريدة التي اتسع اهتمامها بالنقد المسرحي، لكنه الاهتمام الذي رسخ وجوده كتعبير مكتف، يتوقف عند حدود المضمون ـ أو الجماليات الأدبية أو الأخبار والاشهار، ولا يتعدى ذلك إلى قضايا الفكر والمجتمع والسياسة.

---

(١) د. حسن المنيعي : آفاق مغربية، ص: ٧٣.

إذن،وفي غياب الاطلاع على أصول المسرح والنقد، يأتي الحديث عن الممارسة النقدية غير تام، لأن نقدا كاملا وشاملا له منهجه وقيمته لا يمكن أن يظهر إلا عند القلائل من النقاد الذين رسموا اختلافهم مع السائد، واستطاعوا أن ينقلوا الخطاب النقدي الحديث، من مجرد حديث عن الوقائع المسرودة أو التأريخ لهذه الفرقة أو تلك، والاخبار عنها بما يحفظ تجربتها من الاندثار أو الزوال، إلى الكتابة النقدية المشبعة بالنظريات الدرامية الغربية، وبالتيارات النقدية الحديثة.

لقد ظهر التأثر بالتيارات النقدية الغربية والنقدية الحديثة في الخطاب النقدي الجديد، فرأينا الفرويدية، والبنيوية والالسنية والواقعية الاشتراكية، وهي تيارات جعلت هؤلاء النقاد القلائل يمتلكون ناصية الوعي بتأسيس قوانين المنهج ولغته ومصطلحه، فعملوا على تأصيلها نظريا وتطبيقيا، خصوصا عندما بدأوا يعودون إلى مخزون التراث العربي اللغوي لتدعيم هذه الأصالة.

على المستوى النظري، نقول لقد تأثر هذا النقد بهذه الاتجاهات، فاقتبس منها، أحيانا، والتزم بها التزاما حرفيا أحيانا أخرى، فساهم النقد مساهمة فعالة في هذه الاتجاهات بشكل مباشر أو غير مباشر، إلا أنه على المستوى العملي، كان لهذا التأثر إيجابياته وسلبياته على المستويين النظري والتطبيقي، ويقدم لنا بول شاوول صورة ذلك أثناء حديثه عن الاثار التي تركتها هذه الاتجاهات في النقد «المسرحي المنشور في الصحافة العربية، وفي رأيه أن «أكثر الاتجاهات رواجا في هذا الاطار هو الاتجاه الواقعي بروافده المتعددة، وتليه الألسنية والشكلية، لكن الألسنية لوعورة مسالكها بالنسبة إلى النقد الصحفي نفسه، فقد ظهرت آثارها اللفظية والبنائية العامة، أكثر مما ظهرت منهجيتها واصطلاحاتها، فالناقد (الصحفي) بات يستعمل مثلا عبارات تنتسب إلى البنيوية مثلا «الدلالية» و«البنية» و«الدال» والبؤرة الدلالية، كما دخلت في قاموسه الكتابي مثلا مفردات من مدرسة التحليل النفسي مثل «عصاب» و«العلاقات الأوديبية و«الهستيريا» و«الهوس» و«الهاجس» و«المكبوتات» . و«التنفيس» . إذن دخلت هذه الاتجاهات • باستثناء الواقعية الاشتراكية التي أخذت مداها» في صلب الكتابة النقدية اليومية، لكن من خلال التراكيب والمفردات لا من خلال انسجام كامل وداخلي بالمنهج[1]» .

---

(١) بول شاوول: المسرح العربي الحديث ١٩٧٦ ـ ١٩٨٩ . ص ١٤٣ .

إن المشكلة الأساسية لهذا النقد هو أنه لم يمهد لهذه الاتجاهات الغربية الجديدة، ولم يتخذ من أسئلتها عتبة للدخول فى إشكالاتها، وإنما ظل لاهثا وراءها، عاجزا عن اللحاق بها دائما، يلون هذا اللحاق باجتهاد لا يضيف أى شيء إلى القراءة، لأن التباسية المصطلح، وافراغ المصطلحات من مضامينها ودلالاتها الحقيقية، جعل هذه المصطلحات لفظية، ومتناقضة، ومتعددة الفهوم والتفاسير، فكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الالتباس على المتلقى، خصوصا المهيأ لمثل هذه المقاربات.

بين التأسيس النظرى ـ فى هذه الالتباسية ـ والممارسة النقدية الموجودة، نجد أن التوجه نحو التأسيس النظرى مكن النقاد من وضع شروط ملزمة للناقد المسرحي العربى كى يخرج من هذه الالتباسية التى تشوش على الفهم النظرى، ويدخل مرحلة الفعل النقدى الحقيقى الذى يؤهله أن يكون ناقدا بالقوة وبالفعل. فالناقد فى رأى ياسين النصير عليه «أن يفهم المنهج فهما معاصرا، فإذا كان فهمه للمسرح مشروطا بنظرية مسبقة، خضع منهجه النقدى، وكل معرفته الموضوعية بقوانين الفن لهذه النظرية، وبالتالى سلك طريقا معقدا لا يمكنه من كتابة نقد مسرحي حقيقي، بل مقولات نظرية مفرغة من محتواها الموضوعى، أما إذا كان فهم الناقد المسرحي للمسرح غير مشروط بنظرية مسبقة، خضع منهجه النقدى إلى عشوائية مضطربة، ووقع فى تشتت وضياع المقاييس المعرفية، وبالتالى سلك طريقا هو الاخر لا يمكنه من كتابة نقد مسرحي حقيقي، بل مقولات خالية من أية نظرية وأى منهج[1]».

أمام التراكم النقدى المسرحى، وأمام كل المفارقات التى تفقد بتناقضاتها وخللها كل تميّز وتماسك معرفى للخطاب النقدى المسرحى العربى، كان النقاد العرب يجدون صعوبة فى التحرر من عقدة النقص، والتخلص من سلبيات النقد الموجود لأنهم كلما وضعوا شروطا للعمل النقدى إلا ويجدون أن مساحة الخلل تتسع، وأن أخطاء الممارسة تعوق القفزة النوعية المطلوبة، لا لشئ إلا لكون القطعية مع هذه الشروط تكون مجانية، أو صادرة عن مواقف مسبقة، أو ناتجة عن عدم الوعى بهذا الجديد الذى يقدم صورة الناقد الجديد: لكن، رغم هذه القطعية يواصل النقاد الجدد تقديم شروطهم لتأسيس تراكم بديل للسائد، وفى هذا المجال يقدم بول شاوول موقفه من الناقد والنقد الجديد وفق الشروط التالية:

---

(١) ياسين النصير: بقعة ضوء بقعة ظل، ص: ١٧٩ ـ ١٨٠.

«إن الناقد كي يلعب هذا الدور الخطير.. عليه أن يتمتع بشروط ومواصفات أهمها:

١ - أن يكون ذا ثقافة مسرحية واسعة، تشمل العروض، وتشمل الأعمال المسرحية المنشورة، ويكون متفتحا على التيارات المسرحية، والنقدية المحلية والعالمية.

٢ - أن يكون متخصصا فى هذا القطاع.

٣ - أن يكون متفرغا، إلى حد كبير، لهذا التخصص وللمتابعة اليومية للنشاطات والنتاجات المسرحية، والناقد المتفرغ (وإن كان شبه مفقود فى صحافتنا) أساسى، ورئيسى كى يتمكن من أداء مهمته أداءا وفيا، ومن الداخل.

٤ - أن يكون حرا فى ممارسة كتاباته، وإبداء رأيه، وصياغة تحليلية، أى ألا يخضع لضغوط المؤسسة التى يشتغل فيها، أو للسلطة المهيمنة.

٥ - أن يكون ذا لغة نقدية مختصة باصطلاحاتها وتقنياتها، وهذا العنصر مهم جدا فى عملية التوصيل التى يقوم بها.

٦ - أن يرفض كل الاعتبارات غير النقدية التى يمكن أن تطرأ، بعيد عن التواطؤ والتملق والتزوير.

٧ - أن يمارس عمله النقدى من دون انقطاعات، وممارسة العمل النقدى لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية، وإنما تطول إلى القراءة، والشغف الدائم بكل ما هو جديد[1]».

هذه الشروط، ومهما قدمها النقاد بأساليب مختلفة، فإنها تبقى متفقة فى أسس بناء مشروع النقد المسرحى العربى، ومشروع النظرية النقدية، ومشروع التطبيق المحتمل لهذه النظرية، ومشروع التطبيق المحتمل لهذه النظرية، فهى تتوحد فى الالحاح على أن يبدأ هذا النقد من المكان الصحيح، أى أن يبدأ بنقد المجتمع العربى، ونقد بنيته الطبقية الثقافية، لذلك فضرورة النقد تكمن فى أن يكشف عن الموقع الاجتماعى الذى ينتج هذه النصوص، ويدرس رؤيتها عبر دراسة شكل الرؤيا، ويبحث عن العلاقة التبادلية بين النص

(١) بول شاوول، المسرح العربى الحديث ١٩٧٦ ـ ١٩٨٩، ص: ١٣٣ ـ ١٣٤.

والواقع الاجتماعي، وأن يوجد العلاقة المباشرة بالانتاج الاجتماعي عوض أن تبقى هذه العلاقة تابعة للوضعية الاجتماعية، أنها عملية البحث فى الكيفية التى بها يجسد النشاط اللغوى البنية الرؤيوية التى هى مسؤولة عن ولادة النص الدرامى. لأن الرؤيا، لم تعد مهمة، ولكن المهم هو المسافة أو طريق التجسد وليس الجسد.

صحيح أن المنهج ـ فى ضوء هذه الشروط ـ هو رؤية متكاملة للفن، ولكنه لا ينجزها بمعزل عن النظرية التى يسترشد بها... من هنا لا نعد المنهج طريقة ـ فحسب ـ بل هو ضوء الطريقة المنتشر، وكأنه عين الناقد الخصيف تتملى العمل المنقود، وتكشف عن أوجهه الظاهرة والخفية، فالنظرية تخضع للتطبيق، وما يستمر منها هو الأصوب فى تصميم مسار النقد.

لقد بدأت ـ هذه الشروط، مع السبعينيات ـ تعطى أكلها، وتوفر ذلك الجو السليم من الممارسة النقدية، لأنها كانت تطالب بحضور المنهج الذى هو أضيق من النظرية، لكنه أركز منها لا تصاله بأدوات معرفية تطبيقية، ونتيجة لذلك أصبح المنهج:

١ ـ وسيلة لتحقيق هدف القراءة والمقاربة.

٢ ـ طريقة للحصول على التطور الناجح للمعرفة أثناء التطبيق الواعى للمنهج العلمى.

٣ ـ المنهج العلمى يكون «موضوعيا» وصحيحا عندما يتطابق مع الموضوع الذى يشتغل عليه.

مع هذه الخصوصيات صار لدى الناقد المسرحى العربى وعى بأساس كل مناهج المعرفة التى فيها تكمن القوانين الموضوعية للواقع، وهو السبب الذى جعل المنهج لديه يرتبط ارتباطا لا ينفصم بالنظرية أو النظريات فى علاقتها بالدراما والفن والفلسفة واللغة... وهذا ما يؤكده ياسين النصير وهو يتحدث عن تجربة النقد المسرحى العربى فى العراق ومسألة قضايا النظرية والمنهج وتاريخ الاهتمام بهما، يقول: «لم تبلور الحركة المسرحية فى العراق نقدا جيدا إلا فى السنوات العشر الأخير، وعلى يد قلة أخذت المسؤولية بجهد ذاتى، وبالذات عندما بدأت تصدر مجلة «المسرح والسينما العراقية» حيث تحلق حولها نفر من محبى المسرح وهواته، فوجدوا فيها مجالا لأن تستوعب طموحات المقال النقدى الموسع والدراسى بعدما كانت الصحافة اليومية تضيق بمثله.

ظهر نقاد وبوادر الحركة النقدية المتكاملة، فظهر ثامر مهدى، وعلى مزاحم عباس وفالح عبدالجبار، وعبدالاله كمال الدين، وبنيان صالح، والدكتور جميل نصيف، ومحمد الجزائرى، وزهير الجزائرى، وياسين النصير، وحسب الله يحيى وحميد مجيد مال الله وصبرى العطية وعمر الطالب وغيرهم من كتب النقد التعليق والنقد التحليلي[1]».

هكذا لم يبق قبول النظريات الغربية لتطوير إمكانات الوعي بالمنهج والممارسة بمعزل عن قضايا الممارسة، وإنما انضافت إلى هذا القبول ترجمة النظريات وأسس المذاهب النقدية بهدف استخدام قواعدها في النقد المسرحي العربي، ونقصد بهذه النظريات التيارات المسرحية الغربية التي وسعت مجال حضورها في الممارسة المسرحية العربية، فكان حضورها متفاوتا بين تجربة وأخرى، سواء تعلق الأمر بكتابة النص الدرامي، أو تعلق بوعي الناقد بهذه التيارات.

لقد كان الاهتمام بهذه المدارس خطوة ايجابية في تطوير المفهومات الأدبية والجمالية في الخطاب المسرحي العربي، وذلك في اتجاه التجاوز والابداع، إلا أن هذا التطوير كان محفوفا بمغامرة ومزالق التجاوز والابداع، لأنه كان متسما بحيوية بالغة جعلت مفاهيم ـ هذه المدارس ـ تلتبس على الكتاب والمخرجين، وتختلط عليهم الامور، يظهر هذا في احتضان المسرح العربي ـ بين الستينيات والسبعينيات ـ لكل التيارات والاتجاهات المسرحية الغربية، سواد عن طريق الترجمة أو الاقتباس أو التأليف أو الاخراج.

يظهر التأثر في ازدهار وجود صورة هذه التيارات في النص المسرحي العربي أو العرض المسرحي في التجربة المصرية لدى رؤوف مسعد ورشاد رشدى ونجيب سرور وميخائيل رومان والفرد فرج وسعد أردش والذين تأثروا بالمسرح الملحمي لبرتولد بريشت) وفي سوريا هناك سعد الله ونوس، ورياض عصمت وممدوح عدوان، وفي لبنان هنام اقتباسات جلال خورى وفي المغرب هناك محمد مسكين، وفي العراق هناك يوسف العاني وقاسم محمد، كل هؤلاء حاولوا كتابة نص أو عرض ملحمي بعد أن أطلعوا على نصوص بوتولد برشت وقرأوا تنظيراته حول هذا المسرح. ومن التجارب التي احتلت مكانها في اهتمام المسرحيين العرب، نجد تجربة مسرح العبث التي حفزت الكتاب العرب على دخول أجواء العالم العبثي كما شكلته عبقريات يوجين يونيسكو وصموئيل بكيت، وأداموف وغيرهم.. فحاولوا بناء قالب

---

(١) ياسين النصير، بقعة ضوء بقعة ظل، ص: ١٨٨ .

مسرحي عربي تجريبي منفتح على إمكانات الكتابة العبثية، ومن بين الكتاب العرب نجد توفيق الحكيم وميخائيل رومان ويوسف ادريس وجورج شحاته واقتباسات الطيب الصديقي، وتنويعات محمود دياب ونجيب سرور وريمون جبارة ويعقوب الشدراوى الذين استفادوا من تقنية المسرح داخل المسرح، وهناك طبعا من استفاد من المسرح الطقوسى عند غر وتوفسكي كمنير أبو دبس.

إلا أن السؤال الأكثر إلحاحا هو :

«لماذا تأثر المسرحيون العرب بالاسلوب الملحمي، والتجربة العبثية، وكتابا ت بيراندللو وغروتو فسكي وبيتر فايس وما ير خولد ونيميروفتش بينما لم يتأثر نقادنا المسرحيون بهذا الاسلوب؟ أليس من المفروض أن يكون النقد والتطبيق، النظرية والممارسة، وظهور المنهج صنوين لا يفترقان؟

وبتعبير أدق، إذا كان بعض المسرحيين والكتاب العرب قد تبنى توجهات هذه التيارات، لماذا بقي النقد على هامشها؟

يقدم الرشيد بوشعير مجيبا عن السؤالين المطروحين كالتالي: «الحقيقة أن هذه الظاهرة ـ تعود برأينا ـ إلى سبب رئيس، وهو تخلف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة ـ عادة ـ عن الغرب، إما عن جهل بتيارات النقد المسرحي العالمى الحديث، وإما عن تعصب للقديم، والرغبة فى الصدور عن روح المحافظة على القوالب الفنية التى ذاعت واستقرت، وهذه الروح لا تقتصر على النقاد المسرحيين العرب ـ فحسب ـ بل إن العالم كله كان يعانى منها، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحى عبقرى مثل «شكسبير» أن يظل مغمورا فترة طويلة وما كان لشاعر مثل «كورنى» ان يقدم إلى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو[1]».

هذه إذن بعض سلبيات النقد المسرحى، وقضية المنهج كما تبلورت من خلال أهم المحطات التى مر بها هذا النقد، أو وقف عندها طويلا فلم يستطيع التخلص من خلله، ومن الأدوات التقلدية التى كان يقارب بها العملية المسرحية فى جزئها وليس فى كلياتها. وإذا

---

(١) الرشيد بوشعير: أزمة النقد المسرحى، أثر الغاء البريختى فى المسرح العربى الموقف الأدبى ـ عدد خاص بالنقد ـ كانون الثانى ـ شباط ـ العدد ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣، ص: ٢٩٦.

كانت هذه السلبيات حاضرة في الممارسة داخل الخطاب النقدى الموجود فإن هذا يحيلنا على مسألة أشرنا إليها لكننا لم نقف عندها طويلا، وهى مسألة المصطلح النقدى المسرحى المستمد إما من مناهج النقد الأدبى، أو من التيارات المسرحية الغربية، هل فعلا أن هذه المصطلحات لم تكن مفهومة لدى ممارسى النقد المسرحى العربى؟ وهل هنا خلل فى استعمالها وتوظيفها أثناء القراءة؟

الفصل الثانى

التأسيس النظرى للمصطلح ومسائلة التخصص

هل يكفى الحديث عن المنهج النقدى كقضية لها أسئلتها وتمظهراتها فى حركة النقد الأدبى العربى لنقول: إننا أحطنا بكل جوانب هذا المنهج، وأننا كشفنا عن مكوناته وعن اكتماله أو نقصه؟

لا نعتقد ذلك، لأن سلبيات المنهج النقدى لا تظهر فى صورتها بجلاء، إلا إذا ناقشنا مسألة المصطلح فى النقد المسرح العربى، نقاشا به نريد أن نتمكن من التعرف على الجهاز المفاهيمى، والأدوات الاجرائية، وهى تشتغل بمصطلحاتها المتوفرة، أو المترجمة لقراء التجربة المسرحية العربية، داخل تنوع المناهج التى يتبناها النقاد ليدافعوا على التأسيس النظرى للمصطلح المسرحى وقد توفرت فيه كل شروط التأسيس سواء تعلق الأمر بشكل هذا المصطلح أو بمفهومه، أو بالمجال الذى يشتغل فيه.

التأسيس النظرى يقتضى منا أن ننظر إلى المسألة المصطلحية فى أطارا بستمولوجى عام. ثم نوضح الضوابط العلمية والنظرية التى تحدد مجالها النظرى والتطبيقى فى عبارة «علم المصطلح» بمقدماته ونتائجه، وتطوره وفق قانون تطور الظواهر وتحولها.

فى غياب هذا التأسيس النظرى ـ فى الثقافة العربية ـ نقول إن نشأة هذا العلم كانت فى الغرب، وكانت تخضع لجملة من الشروط التى توفرت لتحقيق هذه النشأة لجعل هذا التأسيس النظرى ممكنا فى التطبيق، وجعل شكل المصطلح ومفهومه ومجاله عاملا مساعدا على جعل الممارسة النقدية مستقيمة وسليمة. لقد كانت نشأة هذا العلم مرتبطة ارتباط وثيقا بطبيعة أهدافه وخصائص ميدانه، ومنهجه، ومقولاته النظرية على الخارطة الابستمولوجية الخاصة بعلوم اللسان.

فما المصطلح؟ وكيف أنه يصير أساس الفعل النقدى؟

إن المصطلح فى أصله، وحدة لغوية، أو عبارة لها دلالة لغوية أصيلة، ثم أصبحت هذه الوحدة، أو العبارة، تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة فى مجال أو ميدان معين لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية، والدلالة الاصطلاحية الجديدة، هذا المصطلح لا تتضح دلالته إلا خلال السياق الأسلوبى الذى يندرج فيه، فتتلون وظيفته وتتغير دلالته بألوان الكلمات المجاورة له فى العبارة، وربما تتغير الدلالة تغيرا تاما نتيجة لتغير النظام الأسلوبى.

يمكن القول إن الدلالة اللغوية ـ هى فى الدرجة الأولى ـ دلالة تراكيب أسلوبية، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة، وبهذا يصح القول إن كل مجال، أو أى فرع من فروع العلم يلجأ إلى استخدام رموز خاصة به تعبر عما فى الاذهان من مضامين علمية أو فكرية تعبيرا تكون أهم صفاته، الدقة، والموضوعية، وهو ما يعرف باللغة الاصطلاحية أو المصطلحات، وعلى هذا الأساس يكون لمدلول المصطلح اختلاف فى الوجهتين التاليتين: أولا

المصطلح كقيمة، وثانيا المصطلح كدلالة. ويتحدد «كقيمة بتحديد موقعه من النظام المفهومى والجدول المصطلحى الذى يندرج فيه، ويؤدى حتما تحول اللفظ من وحدة معجمية إلى وحدة مصطلحية، حتى وإن بقى الدال واحدا إلى تغير قيمته الدلالية بتغير موقعه من نظام العلامة الدالة، أما طبيعة المصطلح كدلالة.، فتحدد بطبيعة العلاقة المرجعية الجديدة التى تعرف الوحدة المصطلحية كاسم مشير اصطلاحيا ومواضعة إلى مفهوم خاص، ولا يجوز فيه الاشتراك أو الغموض، وعادة ما تتأسس هذه الدلالة كمدلول اصطلاحى

خاص، بالمجاز (التوليد الدلالي مع الإبقاء على نفس الدال)، أو الاشتقاق، أو النحت أو التعريب بفرز دال جديد[1]».

أما فيما يخص تحديد المجال النظرى لهذا العلم الجديد فقد تدرج علماء اللسان فى تحديده في علاقتين أساسيتين هما :

١ - المصطلح كعلامة وظيفية.

٢ - المصطلح كقيمة.

فالاساس الأول مرتبط بالطبيعية المرجعية للمصطلح، ومرهون بهذه الطبيعة التى تعطيه موقعا خاصا من النظام المعجمى، إذ لايمكن أن يكون تحديده كافيا إلا إذا اقترن تعريفه وتقديم مضمونه بواقع مادى معين، وعليه لايمكن تحديد المضمون المصطلحى إلا فى إطار تحليل سياقى يبين الوضع الاجتماعى الخاص بالاستعمال وبالعناصر الأساسية المكونة لبنيته المفهومية. هذه العلاقة العضوية بين المصطلح ووظيفته المرجعية كما يقول عثمان بن الطالب «تتجاوز علم اللسانيات التقليدية، لأنها تفسر وجود العلاقة المصطلحية، لا على أساس موقعها من النظام المعجمى كبنية علائقية، بل على أساس التحامها بوظيفة الاستعمال المنظم لممارسة معرفية خاصة، ومتغيرة حسب تطور المفاهيم العلمية أو التقنية، فتحليل المضمون المفهومى والدلالى للسياق يهدف إلى ضبط العناصر الدالة المركبة للمصطلح - المفهوم - وذلك بتحديد ميدان استعماله وحدوده. لكن هذا التعريف يظل مبدئيا فحسب، لأن التطورات الدلالية للمصطلح كما اشرنا تبقى مرتبطة بتطورات الاستعمال الذى تحدده مراجعة العلوم لمفاهيمها[2]».

أما المصطلح كقيمة دلالية فى إطار نظام مفهومى، فتفسر الطبيعة المرجعية للوحدة المصطلحية وضرورة تحليلها سياقيا فى إطار المبدإ العام الذى يعتبر اللغة نظاما دالا فى علاقة أساسية مع تجربة الانسان الامتناهية فى محيطه، ويتمثل أساس هذه العلاقة فى قدرة الانسان على التعبير عن هذه التجربة بوصف الأشياء وتصنيفها بواسطة رصيد لغوى محدود.

---

(١) عثمان بن الطالب : **تأسيس القضية الاصطلاحية** (بحوث ودراسات المصطلح العلمى) اعداد مجموعة من الاساتذة الجامعيين - بيت الحكمة - قرطاج، الجمهورية التونسية - وزارة الثقافة والاعلام السنة ١٩٨٩، ص:٧٦.

(٢) نفسه، ص: ٧٤.

فالمصطلحات كوحدات لسانية، هى إذن علامات لمجردات، تشير من خلال مدلولاتها الاصطلاحية إلى تصنيف الأشياء، وتمكن الانسان من أدوات تحليل واقعة والسيطرة عليه، هى إذن مقولات فكرية تتوسط الوحدة الشاملة والتنوع الامتناهى وتتشكل فى دوال ضابطة لنظام المفاهيم، باعتبارها حقولا تبوب داخلها المعرفة وتنتظم حسب ما يختص به كل ميدان مرجعي باعتباره من علم الأشياء[1]».

فى ضوء هذه المعطيات والأسس النظرية لتأسيس المصطلح، يجب أن نعترف بحقيقة مرة، وهى أن علم المصطلح لم ينشأ ولم يتكون بمفاهيمه الواضحة إلا فى الغرب، وأنه لم يتشكل فى صيغته المتداولة ـــ كعلم خاص ـ إلا فى نهاية القرن الثامن عشر حيث من هذه البداية إلى الآن عرف عدة تطورات يمكن إجمالها فى التحولات التالية:

١ - أن المجال العلمى لـ «علم المصطلح» لم يتحدد إلا حديثا.

٢ - أن نضجه جاء نتيجة التحول المنهجى الذى طرأ على المسألة المصطلحية عندما تم تعويض المفهوم القديم «قائمة المصطلحات» بمفهوم «نظام المصطلحات».

٣ - التحول من «القائمة» إلى النظام، أى انتقال، هذا العلم من مجرد قوائم أسماء تصنيفية إلى اعتبار هذه المصطلحات نظاما متماسكا من القيم الدلالية التى يعرف بعضها البعض من خلال وظيفتها الأساسية المتمثلة فى تسمية الأشياء.

هذه التحولات التى نحن بصدد الحديث عنها لم تحدث صدفه، ولم تقع وتتكون بين ليلة وضحاها، إنها نتيجة حتمية للايقاع السريع فى تطور العلوم والفنون فى العصر الحديث، وحصيلة التدرج المعرفى نحو التأسيس النظرى الذى نشأ عنه هذا العلم ليبحث فى العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التى تعبر عنها، وهو علم مشترك بين علوم اللغة والاعلام وخصوصا التخصص العلمى الذى أعلن عن انطلاقته الصحيحة مع الثورة الصناعية حيث خلق التطور العلمى والتقنى حاجات جديدة، وميادين معرفة أكثر تشعبا، ونتج عنه تطور الأنشطة الاصطلاحية وتعددها بسرعة كبيرة.

فى هذه المرحلة كان تولد الأنشطة الاصطلاحية عن الأنشطة العلمية والتقنية مجرد عملية لوضع المصطلحات وحصرها دون أن يكون لهذه العملية إطار علمى نظرى عام

(١) نفسه، ص: ٧٥.

ترتكز عليه، أو منهج يوضح الوحدة العضوية للمشاكل المصطلحية التى تطرحها مختلف العلوم فى تكوينها للخطاب المنظم لميادينها، فى غياب هذا الاطار كانت الممارسة العلمية للمصطلح خاضعة لمنطق الاستقلالية بالنسبة لكل علم من العلوم.

إلا أن الانتقال من مرحلة الاستقلالية إلى التخصص جعل اللسانيات ـ كعلم عام وشامل للظاهرة اللسانية ـ يخصص لكل ميدان أو ظاهرة اصطلاحية علما خاصا بمجاله ومنهجه وموضوعه وهذا ما يجعل المتابعين لظهور علم المصطلح وتطوره، يفسرون غياب التأسيس النظرى لعلم المصطلح بهذه المبررات على الأقل حتى فترة السبعينيات.

لقد جاء تطوير علم المصطلح، كعلم مستقلا نسبيا عن علم الدلالة وعلم المعجمية، نتيجة أولى للتطور السريع لأنظمة المصطلحات العلمية والتقنية من ناحية، وللتداخل الحتمى بين الأنظمة المصطلحية المختلفة، بتعدد اللغات، واختلاف الميادين العلمية من ناحية أخرى. وهو الواقع الذى فرضته الحاجة الملحة للشعوب للتخاطب بينها من خلال أنظمة المصطلحات، «واقع فرضته العوامل الاقتصادية وقضايا نقل «التكنولوجيا» وعدم اعتراف العلوم والتقنيات بالحدود السياسية واللغوية. من هنا نشأت قضية «احتكاك اللغات» Contact des langues «المتعلقة بنقل المصطلحات. إن هذه الوضعية تفرض على كل علم من العلوم وضع المصطلح المقابل فى اللغات الأخرى التى لم يشهد متكلموها نشأة الواقع الذى يترجم عنه ذلك المصطلح فنشأت من هنا صعوبة «النقل» لأن لكل لغة بنيتها الخاصة، وقوانينها الداخلية إذ تعبر عن نظرة متكلميها وتصوراتهم لواقعهم الخاص[1]».

تأسيسا على ما سبق، نقول، إن علم المصطلح هو العلم الذى يبحث فى العلاقة بين المفاهيم العلمية والالفاظ اللغوية التى يعبر عنها. وهو العلم الذى أوكلت إليه مهمة تقنين الاستعمال الاصطلاحى حسب الميادين و الاختصاصات، بتحديد القوالب والأشكال والقواعد التى تسهل عملية تعميم المصطلح وفرضه، وهو ما يسمى بـ «التقييس» أو «التنميط». وهو مايؤكد على أن التخصص العلمى ـ هذا ـ لم يظهر، ولم يكتمل إلا تحت تأثير الحاجات العملية والممارسة، لاخضاعها إلى قواعد مضبوطة، وقواعد منهجية ونظرية عامة تتماشى مع طبيعة العلاقة بين أنظمة المعرفية والأنظمة المصطلحية المعبر عنها فى كل نشاط إنسانى، وفى كل حقل من حقول المعرفة البشرية.

---

(١) نفسه. ص:٧٤.

إن كل نشاط إنسانى، وكل حقل من حقول المعرفة البشرية، إلا ويملك مجموعة من المفاهيم التى ترتبط فيما بينها داخل الحقل الواحد على هيئة نظام متكامل، وتكون على علاقات بمفاهيم الحقول الأخرى، كما يتوفر كل حقل مجموعة كبيرة من المصطلحات التى يعبر عن مفاهيمه لغويا، ويصاحب كل تقدم وتطور فى حقول المعرفة نمو وزيادة فى عدد المفاهيم التى تحتاج إلى مصطلحات تقابلها، فالوحدة التى لا انفصام لها بين المفهوم والمصطلح قائمة على التعريف العلمي الدقيق. ومصطلحات كل علم محدد من العلوم تشكل فيما بينها نظاما لا يحقق الغاية من وجوده ما لم تكن العلاقات متبادلة بين عناصره، متميزة دلاليا، ومتجاوبة مع النظام المفهومى للعلم موضوع البحث، ولايتأتى لنا إدراك كنه النظام المفهومى لعلم من العلوم حتى نحقق تصنيفا مفهوميا يقوم على أسس موضوعية ومنطقية .

إذا كان هذا العلم جديدا على الغرب، ووصل إلى ما وصل إليه الآن من دقة وتركيز واختصاص، وأن تطوره وتحوله المنهجي كان وراء إعطاء المصطلحات قوتها التداولية، باعتبارها نظاما متماسكا من القيم الدلالية، فإن البحث عن هذا «العلم» فى الثقافة العربية فيه نوع من المغامرة نحو الأفق المجهول، أو البحث عن الغائب فى الغائب، ذلك أن التأسيس النظرى للمصطلح النقدى، وللمصطلح المسرحى ظل تأسيسا بدون تطور، سواء تعلق ذلك بشكله، أو بمفهومه أو بالمجال الذى يشتغل فيه.

هذه مسألة يستعصى فهمها، ويعسر إدراك ملابساتها، لأن الدلالة اللغوية الأصلية للمصطلح المسرحى ـ على الخصوص ـ والدلالات الاصطلاحيه الجديدة للمجال المسرحى، ظلت عندنا محدودة النشاط والاشتغال داخل السياق الأسلوبى الذى توجد فيه داخل الخطاب النقدى المسرحى العربى، أو داخل خطابات نقدية أخرى. وهذا يضعنا مباشرة أمام إشكالية المصطلح النقدى فى الثقافة العربية كمعضلة قائمة فى واقع الفكر العربى المعاصر منذ أنبعاث نهضته الحديثة، وهى معضلة تقدم لنا خللها كلما تتبعنا جهود الدول العربية فى بعث وتأسيس «المؤسسات المختصة» من مجامع علمية وهيآت للتعريب، بل وكلما استقرأنا ما جادت به أقلام الباحثين اللغويين من دراسات وبحوث انكب أصحابها على قضايا المصطلح وأبعاده الفكرية والحضارية.

أين تظهر قضية هذا المصطلح؟

وما إشكالية المصطلح النقدى فى الثقافة العربية؟

قضية المصطلح العلمى والنقدى فى الوطن العربى:

تطرح قضية المصطلح العلمى والنقدى فى الوطن العربى على المستويين الفكرى والحضارى لتؤكد الحقيقة التالية: وهى أن الاتصال مع الغرب ـ أدبا ونقدا لم ينقطع، ولم تنفصم عراه، ولم يعرف توقفا إلا من أجل قراءة حصيلة هذا الاتصال إما قراءة قبول، أو نقد، أو رفض، أو توفيق بين المنقول والأصيل.

هذا الاتصال ـ ومع مرور الزمن ـ أصبح قانونا داخليا مضمرا فى تطور الحركة الأدبية والنقدية العربية. نزولا وصعودا، تحولا وثباتا، ازدهارا وانتكاسا، ولم يعد من الغريب أن نتابع المصطلح الابداعى والنقدى هنا أو هناك، لمقاربة التأسيس النظرى لهذا المصطلح. ومحاولة التعرف على مجالاته قصد الاستفادة من عطاءاتها وتحولاتها.

بكل تأكيد أن هذا الايتصال لم يحصر عطاءه وتأثيره فى ميادين محدودة، أو مجالات معرفية ضيقة، بل العكس هو الصحيح، ذلك أنه وتحت ضغط الحاجات الملحة إلى محاولة ملء الفراغ الموجود فى كل مجال كان الاتصال واسعا يشمل التكنولوجيا ونظريات الأدب والفن والمسرح والنقد.

ومايؤكد هذا الرأى، ويسنده، هو أن استفادة الأدب العربى من الآداب الأجنبية لم يقتصر على الشعر والرواية والمسرحية، بل شمل كذلك المذاهب الأدبية، ونظرياتها. وأمام هذه الاستفادة لا يسعنا إلا أن نتساءل؟

– كيفى يدرس الناقد الأدبى الفنى الأعمال الأدبية والفنية كخصوصيات عربية؟ هل بمعزل عن مناهج النقد الأوروبية أم لا؟

الاجابة نأخذها من حجم استفادة الأدب العربى من الغرب، ومن الالحاح على الاتكاء على نظرياته ليستعين بها فى دراسة هذه الأعمال، والعمل على تجنب التطبيق الآلى لها، إن الناقد العربى موجود فى هذه الاستفادة، وضمن عملية الانتاج النقدى، إلا أن ما يؤخذ عليه هو:

١ – الآلية العمياء في تطبيق هذه المناهج.

٢ – الخلل الذي يبدو في اللغة الاصطلاحية الموظفة في الخطاب النقدي، لأنها لغة لاتتميز بالدقة، والتوحد، والشيوع، بل هي قريبة من اللغة المتداولة في الحياة العامة، من حيث ترادف ألفاظها، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد، على نحو يفضي إلى غموض دلالات هذه اللغة.

بالرجوع إلى المدلولات الخاصة بميدان النقد الأدبي أو المسرحي في الوطن العربي، نفاجأ بأن معظم المدلولات غربية الأصل، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوروبي وتطوره، وتسير بحسب تغيره العام.

طبعا في الوطن العربي، هناك نقاد يجتهدون اجتهادا فرديا النقل المفاهيم والمصطلحات المسرحية الغربية إلى الوطن العربي، فبعضهم ينقل، وبعضهم يترجم، وبعضهم يعرب، وفي كل هذه العمليات نجد أن كل ناقد يغني على ليلاه، وكل ناقد يختار الكلمات العربية التي يحس أنها ـ كما يقول غالي شكري «تحمل دالالات المصطلح الاصلي، فكثرت العبارات الدالة على مصطلح واحد، وتعددت المفاهيم المؤداة بعبارة واحدة، وكثر الحديث عن تأصيل الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، وروج النقاد هذا الحديث بدعوى أن تأصيل هذين الجنسين أسبق من تأصيل المصطلح النقدي والأدوات الاجرائية لتحليل الأدب. لماذا؟ لأن تاريخنا الأدبي سرد كمي، تراكم خارجي للظواهر أو العصور أو الأفراد. لم يوجد بعد المحاولة التاريخية لسبر أغوار حياتنا الأدبية من داخلها.

أدبنا بمعنى ما، أسبق من نقدنا، وحداثتنا الأدبية لذلك، أسبق من حداثتنا النقدية، بل إن حداثتنا الأدبية مؤكدة، أما حياتنا النقدية فإنها موضع شك[1]».

إذا كانت حياتنا النقدية في موضع شك من طرف النقاد العرب، ألا يحق لنا القول إن مصطلحنا «النقدي» هو نفسه في موضع شك، وأن طبيعة مادته ضمن السياق العام للغة العربية المستعملة في الخطاب النقدي هي في موضع شك ضمن الايقاع العام للغة؟

إن طبيعة ومادة المصطلح المسرحي، ووجوده ضمن الايقاع العام للغة، مازال يثير اهتمام وتساؤلات النقاد العرب، ومازال خلل موضوع هذا المصطلح يعطي لهذا الشك حجمه المبرر، لأنه شك يقدم لنا إشكالية المصطلح المسرحي العربي، سواء على مستوى الوضع أو النقل أو الترجمة.

(١) غالي شكري: الحداثة والنفط ـ الناقد ١٩٨٩ العدد: ٩، ص: ٥.

في غياب المصطلح النقدى المسرحى، توجه النقاد والباحثون العرب إلى وضع اقتراحات تتضمن الامكانات التى يتم بها تأسيس هذا المصطلح، فى مختلف المجالات المعرفية، ومنها النقد الأدبى والفنى.

ويقدم د. صلاح فضل بعض هذ الامكانات، متخذا من هم التأسيس، ونقد الخلل الكامن فى المصطلحات المتداولة، أساس حديثه الذى يدور حول الوضع والنقل والترجمة، وإذا كان الوضع فى رأيه يعد القناة الأولى لتأسيس الاصطلاح، فلا ينبغى كما يقول: «أن نفهم منه أنّه مجرد وضع الكلمة الدالة. أو القسيمة المميزة، بل إن توليد الظاهرة وانتاجها، وإبداعها حضاريا، هو الذى يعطى شرعية تسميتها، فوضع الكلمة قرين وضع ما تشير إليه، حيث يصبح النشاط اللغوى تتويجا لأنشطة إبداعية سابقة، من هنا فإن الاصطلاح يرتبط بالاختراع بالمفهوم الدقيق[1]».

أما القناة الثانية من قنوات الاصطلاح فهى النقل، ويعتمد فى رأى الدكتور صلاح على حركتين: «إما نقل الكلمة من لغة إلى أخرى عبر الترجمة التى تعكس حوارا اللغات... وإما نقل المفاهيم والمصطلحات من أحد فروع المعرفة إلى فرع آخر مشاكل له، لمناسبة بينهما، قد تبلورت مباحث تصنيف العلوم ومصطلحاتها طبقا لهذه المحاور منذ أن استقرت أوضاعها، واتضحت مناهجها وعلائقها فى الفكر العربى والثقافة الاسلامية(١)».

إلا أن ما يقدمه د. صلاح فضل من إمكانات لتأسيس المصطلح النقدى العربى لا يخلو من تناقض يكشف عنه اختلاف النقاد حول هذا الموضوع. ولغالى شكرى رأى مخالف يقربنا من طبيعة هذا التناقض بين الموطن الأصلى لهذا المصطلح، وبين الفضاء الجديد الذى ولجه هذا المصطلح بعد أن وصل إلى صيغته النهائية فانتقل بهذه الصيغة دون مراعاة السياق الجديد.

لقد انتقلت بعض المصطلحات فى بيئتها كما يقول غالى شكرى: «من الأنثروبولوجيا إلى التحليل النفسى، مرورا بالفلسفة وانتهاء باللغة، وهى فى هذه الانتقالات كانت تستوحى تاريخ العلوم الطبيعية وتستلهم احتياجات الطبقات الاجتماعية، وتجيب على اسئلة الكيانات والتكوينات الثقافية التى ظهرت فيها.

---

(١) د. صلاح فضل: **أشكالية المصطلح الأدبى بين الوضع والنقل**. مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية ـ فاس ـ (١٤٠٩ ـ ١٩٨٨) العدد: ٤، ص: ٧١.

(٢) نفسه، ص: ٧٢.

نحن لا ننقل سوى المصطلح فى صيغته النهائية، ولا علاقة لنا بالتاريخ الاجتماعى العلمى لهذا المصطلح، ولم نشارك فى أية مرحلة من مراحل صنعه، أى أننا فى الحقيقة «نركب» المصطلح كما نركب الطائرة، ولكن الفرق يظل كبيرا بين التكنولوجيا والعلوم الانسانية. بالرغم من اشتراك هذه العلوم مع العلوم الطبيعية فى انتاج التكنولوجيا. والفرق هو أننا نستخدم الطائرة، أما المصطلح فى العلوم الانسانية، فإننا نستخدمه ويستخدمنا فى وقت واحد، إنه يتحول ليصبح جزءا من العدسة التى نرى بها الأشياء، أى جزءا من رؤيتنا، أو قدرتنا على الرؤية[1]» .

إن انعدام العلاقة بيننا، وبين التاريخ الاجتماعى العلمى للمصطلحات النقدية المنقولة أو المترجمة، لايؤدى إلا إلى الخلل فى هذه العلاقة ليمتد إلى القراءة نفسها، وتبقى حياة المصطلح ـ بعد ذلك ـ رهينة رصيدها الموجود فى التداول، وفى الحياة الثقافية الغربية بشكل سليم، أما مسألة نقل هذا الرصيد إلينا فتلك هى المسألة.

من هنا نقول، إن النقل أو الترجمة للمصطلحات المسرحية، ترتبط بالبنية الثقافية بأكملها، ولا تستطيع عملية النقل أو الترجمة أن تدخلا تعديلا فعالا عليها مالم تتمكن من إعادة تنظيم مكوناتها وفق خصوصيات اللغة العربية، ووفق التجربة المسرحية العربية، ووفق إشكالية المنهج النقدى الذى تندرج فيه إشكالية المصطلح.

إن نقل المناهج والمصطلحات له صلة وطيدة بطبيعة الجو الثقافى السائد عندنا فى الوطن العربى، وله صلة كذلك بطبيعة وشكل الترجمة، وما فيها من سلبيات تظهر عندما يلجأ بعض نقاد المسرح، أو المترجمون إلى وضع أو نقل مصطلح غربى جديد لتسمية ظاهرة عالمية معروفة، وإلا سيكون مصير هذا الوضع أو النقل الاخفاق واللبس فى الغالب، فتتسع بذلك إشكالية الترجمة، وتمد مساحتها ومزالقها كلما دنت من الوضع فى محاولتها اتخاذ النقل وسيلة لملء الفراغ الموجود فى «المعجم المسرحى العربى»، إنها بهذه العشوائية تؤدى إلى تداخل الأنظمة، وتقاطع الاشارات، وتغفل مسألة جوهرية فى هذه القضية وهى أنه ومهما تشابهت الظواهر الأدبية، فإن أسبابها التاريخية، ونتائجها الموضوعية، لا مفر من أن تأخذ طابعا مميزا فى كل بيئة.

---

(١) غالى شكرى: الحداثة والنفط، الناقد، مارس ١٩٨٩، العدد: ٩، ص: ١٦.

نقل المصطلح المسرحي، أو المصطلح الأدبي، على وجه الخصوص، يزداد تعقدا، ويغلو ويشتد إشكاله، عندما يتم الاعتماد، لا على الوضع فحسب، وإنما على النقل بمحاوره المختلفة، سواء كان نقلا بين حدود اللغات بالترجمة أو بين العصور بالاحياء والبعث، أو بين المعارف بالتلاقح والاخصاب. وتتركز ـ حينئذ ـ بؤرة الصراع ـ فى طرفين كما يؤكد د. صلايح فضل: «الشرعية من جانب، واللبس من جانب آخر.. وإذا كانت الترجمة هى أشد وسائل الاصطلاح الأدبى، تعقدا وإشكالية، فإن هذا يرتبط بمشروعية ترجمة الأدب ذاته، وقابلية اللغات المختلفة لتبادل خصائص أجناسه النوعية[1]».

ترجمة المصطلح المسرحي ليست مجرد نقل كلمة شاردة خارجة من سياق، أو من معنى، أو مفهوم. إن الترجمة ـ قبل كل شئ ـ وعى فكرى وحضارى عميق، وإلمام بالآداب والتجارب المسرحية المختلفة، إنها العناصر المكونة لثقافة المترجم التى تساعده على تأصيل المفهوم، وتقيه من آفه السقوط فى إذاعة التكرار والأخطاء، وتضمن لاجتهاده الاستمرار للحصول على هذا المصطلح المبحوث عنه. المصطلح المسرحى الذى يراعى فى وضعه طبيعة مادته، وخصوصيات موضوعه. إن الاصطلاح عملية لغوية ومهنية معا تواجه على الدوام ـ مشكلة تسمية الأشياد بأسمائها لضبط الخطوات المنهجية، والنتائج العلمية حتى يتمكن المصطلح من الاندراج فى الايقاع العام للغة، ويخضع لمعايير التوحيد القياسى.

تقوم الترجمة ـ فى غياب ـ الوعى بالايقاع العام للغة، وفى غياب المعرفة بخصوصية السياق الجديد «بتهريب كثير من المصطلحات دون أن تدفع حقوقها المشروعة فى الصياغة، والخضوع لمصفاة الرقابة الوطنية». إن كل ترجمة للمصطلحات إلى اللغة العربية ـــ إلا وتعتمد مفهومات أوربية لهذا يقترح د. عبد الواحد لؤلؤة وكى تضبط هذه المصطلحات المشتقة من الاغريقية واللاتينية «الاشتقاق والنحت والتعريب إلى جانب الترجمة.. وهنا يتدخل الحس اللغوى، والذوق الفردى، والمعرفة باللغات، إلى جانب ثقافة المترجم[2]».

إن مشكلة المصطلح قضية ملازمة لجملة العلوم والآداب، وهى لا تتعلق بالمصطلح النقدى الحديث، بل تشمل مساحة العلوم الانسانية المجاورة للأدب المغذية لمصطلحاته

---

(١) د. صلاح فضل: إشكالية المصطلح بين الوضع والنقل مجلة كلية الآداب، العدد : ٤، ص:٧٦.

(٢) د. عبدالوحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدى، المجلد الأول بغداد ١٩٨٢، ص٧.

النقدية، لتشمل علوم النفس واللغة والجمال والاجتماع والتاريخ، إلى جوار مصطلحات الفنون السمعية والبصرية، والفنون التشكيلية والاعلامية، وكلها تطمع إلى وضع مصطلحات تتميز بالدقة والوضوح ومعرفة الاشياء والظواهر كي تكتسب مشروعيتها حتى تؤدى وظيفتها الدلالية، وحتى تكون أدوات التحليل قادرة على اكتشاف أسرار التلقى، وممتلكة ـ فى الوقت ذاته ـ القدرة على التفاعل الصحى، يكون مختلفا عن النقل الحرفى للمناهج والمصطلحات، ومتمكنة من استخلاص القوانين الفكرية والجمالية للنتاج الأدبى والفنى فى مصطلحات قادرة على تجربة النقد العربى المسرحى لتأصيل مصطلحه، واكتشاف قوانين تطوره، وهذا لايتأتى إلا إذا تمكنت هذه الترجمة أو النقل تحقيق ما يلى :

١ – حل التناقض بين مصطلحات النقد الغربى وتجربتنا الأدبية العربية.

٢ – ضبط العلامات المنظمة للافكار أو الدالة على نسقها حتى يتم قبولها وشيوعها، وتداولها، عندئذ تنتهى فترة الاعتراض على هذه العلامات أو تجاهلها.

٣ – نقل مصطلحات العلوم للأدب، وإلى النقد الأدبى والمسرحى بسلامة وطواعية، وبدرجة عالية من الاتقان اللغوى، لأن هذه المصطلحات قطعت شوطا من التطور الحاسم فى الفكر العالمى.

٤– الاستفادة من المنجزات القابلة للتطبيق على أدبنا ومسرحنا على الخصوص.

إن صياغة المصطلح، وفق أسس نظرية سليمة، ووفق استيعاب متكامل الجوانب، تتطلب الاحاطة بهذه الشروط. والتعرف على مقوماتها النظرية والعلمية، حتى لا تتحول القضية الاصطلاحية، والمسألة اللغوية، والنقد، إلى عقدة فكرية وحضارية.

إن من أقوى الأسباب التى حولت المسألة اللغوية إلى عقدة فكرية وحضارية فى رأى الدكتور عبدالسلام المسدى «إن المتطرقين إليها من الدارسين، والمثيرين إياها من المتحمسين المتدافعين ـ بعضهم نصيرلها، وبعضهم خصم عليها، قلما يصدرون عن وعى عميق بخلفيات القضية الاصطلاحية حتى احتجبت المواضيع الاساسية خلف مغالط المتحدثين عن نقلة العلم طورا، وممن سلبوا حسن الهوية الحضارية أطوارا أخرى. ولعل مركز الصواب يمكن فى محاولة تأسيس القضية الاصطلاحية تأسيسا علميا يتناسى نوازع الاهواء، ويتغافل عن مثارات الوهم الخادع، فيتحرر عندئذ من كل مايلابس القضية الجوهرية

وليس منها. ذلك أن المعرفة الصحيحة فى شأن الظواهر اللغوية أصبحت ميسورة، بحيث يتعين التوسل بكل حقائق العلم فى تناولها، وهذا ما يتيح للباحث اليوم أن يغوص فى صياغة المصطلح تنقيبا عن أسس النظرية واستكشافها لجذورها المعرفية(1).

لاشك أن الدراسات النقدية والنظريات الأدبية، لا تقوم ميزتها فقط على اعتمادها على منهج سليم واضح بل تقوم ـ أيضا ـ على وجود لغة واضحة، أى وجود لغة تخاطب المتلقى بأسلوب واضح متيسر الفهم، يكون محركه فى كل هذا وجود مصطلحات دقيقة، لها مفهوم محدد فى أذهان المشتغلين بالأدب والمسرح والفن، وينتقل ذلك المفهوم إلى من يريد أن يخوض فيه، أو أن يطلع عليه على الأقل.

إن وجود المصطلح بشكل سليم يقتضى تمثل تركيب أجهزة المصطلح ويقتضى مراعاة بقية عناصر النظم الذى تنتقل عنها المصطلحات إلى مجال النقد الأدبى، والنقد المسرحى.

إذا كان هذا شأن المصطلح فى توحده وشيوعه لدى الغرب، فإننا وانطلاقا من هذا الشأن، نريد التوكيد على إشكالية المصطلح الأءبى والمسرحى عندنا، وذلك فى علاقته بواقع المصطلح النقدى العربى، وماله من تأثير على اشتغال الخطاب النقدى المسرحى، ومايتركه من بصمات على المنهج النقدى، وعلى اللغة كوظيفة دلالية واصطلاح على الدلالة.

ـ فكيف هى قضية المصطلح المسرحى لدينا؟

ـ وما رأى وموقف النقاد العرب من هذه القضية؟

قضية المصطلح في النقد المسرحي العربي:

عندما نريد أن نقترب من قضية المصطلح فى النقد المسرحى، نجد أن عدم توفر الوحدة العضوية للمشاكل المصطلحية فى مجال النقد المسرحى العربى، غالبا ما يحول دون مقاربة سليمة وعميقة لهذه القضية.

والذى يستوقفنا أكثر هو فعل الاصطلاح والمنهج النقدى المسرحى، ذلك أنه فى المصطلح النقدى ـ كوجود حقيقى وقويم ـ يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته، وإنما

---

(1) د. عبد السلام المسدى صياغة المصطلح وأسسها النظرية (بحوث ودراسات المصطلح العلمى) اعداد مجموعة من الاساتذة الجامعين، بيت الحكمة، قرطاج الجمهورية التونسية، وزارة الثقافة والاعلام، السنة ١٩٨٩، ص: ٧٦.

مما الصق به من اصطلاح، فتكون سلطة من سلطة الاعراف. ولذلك يمكن أن نعد هذا الفعل نظاما سببيا وان الدلالة العلامية ـ حتى فى الحياة المجتمعية، تنشأ فردية، فتكون نماذجها قائمة بذاتها، يحتويها نظام متجانس بالضرورة إلا إذا تعددت علامات الحقل الواحد ثم تناسقت، فترتصف فى نمط يولد الانتظام.

الميدان المسرحى العربى تنظيرا وممارسة ونقدا، هل له مثل هذه السلطة التى تحكمه؟ وهل له نظام متجانس لعلاماته؟ وهل له انتظام ونظام ودلالات خاصة به؟

كان الميدان المسرحى العربى تنظيرا وممارسة ونقدا، يطمح إلى الاشتغال بقضية المنهج، وأدوات البحث عن صلته العضوية والذوقية بالتراث، أو بالتجارب العالمية، وفى هذا الطموح تكونت له الجرأة على استيراد ونقل المصطلح المسرحى بكل ما يرتبط به من تراث ثقافى غربى، والزج به فى كيان التجربة المسرحية العربية، مما جعل مفاهيم هذه المصطلحات تقع فى اللبس أحيانا، وفى السطحية أحيانا أخرى، السبب ـ طبعا هو عدم التبصر فى اختيار ما يمكن استيراده، وعدم ادراك مسألة هامة فى هذه العلمية، وهى أن مبدأ الدلالة (المسرحية) ظاهرة مركبة فيها فعل الأداء بالدلالة، وفيها فاعل ذلك الفعل، وفيها متلقية، ومن عدم التبصر، وعدم الأدراك لم تستطع أن نجد ـ فى أكثر الخطابات النقدية المسرحية العربية ـ إلماما شاملا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول فى فعل الاصطلاح، وفى المصطلحات المسرحية التى أبانت مرة أخرى عن قضية المنهج وسلبياته فى النقد المسرحى الغربى.

ولعل أهم الابعاد وأخطرها فى هذا الطموح، وهذا اللبس فى النقد المسرحى العربى هو اشتباه السبيل، حيال معضلة المصطلح المسرحى العربى فى علاقتها بتأصيل لغة المسرح تلقينا وبحثا وابتكارا، ونجد أن أهم ما يطرحه هذا المصطلح هو قضية المصطلحات، وأسسها النظرية فى بعدها المعرفى والادراكى المتصل بعلاقة كل علم بثبته الاصطلاحى، من جهة، وبعلاقة الجهاز المصطلحى لعلم من العلوم بالرصيد المعجمى العام للغة من جهة أخرى.

مما لا شك فيه أن مفاتيح المناهج النقدية هى مصطلحاتها، إذ هى مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به تتميز كل واحدة منها عما سواه. هذه المفاتيح هل لها وجود فى نقدنا المسرحى العربى؟ إذا كان لها وجود هل استطاعت به أن تمتلك قدرتها على انجاز وجودها الفعلى؟

لاندعي امتلاك الجواب الجاهز عن السؤالين المطروحين، لأن صعوبة البحث عن خطاب اقناعي يقربنا من إشكالية المصطلح النقدى لا يعطينا سوى الحديث عن الصعوبة أكثر من السهولة واليسر فى تناول الأشياء.

الصعوبة الأولى تتمثل فى التحديد العلمى لموضوع النقد المسرحى العربى قبل تحديد منهجه، أى ضبط المفاهيم الوصفية الضرورية لضبط مجال ممارسة علمية واعية بخصوصياتها وأهدافها وحدودها.

أما الصعوبة الثانية فتتمثل فى معرفة الكيفية التى يشتغل بها نقاد المسرح فى قراءاتهم وكتاباتهم حول التجربة المسرحية العربية ، حيث أنهم لم يراوحوا بين زمن الكسب المعرفى، وساعة التمثيل الذهنى، فلحظة النقد الاجرائى، والسبب هو أن تجربة المسرح العربى تجربة حديثة، وطريرة سواء بالمقياس الزمنى أو المقياس الفنى.

قد تختلف فى الحكم على درجات هذه الصعوبات، لكننا نؤكد ـ رغم ذلك ـ على دور الفضاء الثقافى العربى فى المساعدة على تشكيل رؤية الناقد المسرحى العربى للعالم، وفق انخراطه فى عصره، وعمله على توسيع مساحة الفضاء الثقافى، واهتمامه الفائق بأسئلة المنهج والقراءة، حتى أضحى الحديث عن المنهج والمصطلح وطرائق اشتغاله طاغيا على الحديث عن النص وطرائق اشتغاله بما يجعل التنظير أو التفكير الديداكتيكى طاغيا فى القراءة والمقاربة التطبيقية للنص الدرامى أو العرض.

فى البحث عن المصطلح المسرحى كان النقاد المسرحيون العرب، يحاولون جعل قراءاتهم تتجدد وتتطور مع موضوعها وذاتها على مستوى اللغة الواصفة، رؤية ومنهجا ومصطلحا واشتغالا من أجل توسيع مدارك تلقيتهم للمسرحيات المقروءة أو المعروضة، وسبر ظواهرها وكوامنها. وكانوا ـ كذلك ـ يفصحون من خلال المكتوب عن الخلفية النظرية والمنهجية التى توجه كتاباتهم، وكانوا يعترفون أن ما يقومون به لا يمكن أن يستوى بدون مفاهيم وأدوات ومصطلحات ترشدهم وتسند خطابهم.

كان هدف تأسيس المصطلح النقدى المسرحى عند النقاد العرب، هو نقل القراءة من مستوى التداعيات والتأملات والكلمات الشاردة، وجعلها قراءة متمكنة من معرفة الكيفية التى توفق وتجمع بين البعد الذاتى والبعد الموضوعى فى القراءة، تجمع بين حرارة التلقى

وصرامة المقاربة والمساءلة، حتى تجعل نفسها في خدمة النص المسرحي أولا وأخيرا، وليس في خدمة المنهج أو النظرية.

إلا أن تحقيق هذا المطمح كانت تقف في وجهه العرقلة التالية، وهي أن الرصيد المصطلحي لدى جل النقاد المسرحيين العرب لم يكن رصيدا معجميا يكفي لتأصيل لغة النقد المسرحي تلقينا وبحثا وابتكارا، ولم يستطع هؤلاء النقاد ـ في غياب هذا الرصيد ـ ايجاد علاقة بين المنهج المعلن عنه في كتاباتهم وبين جملة مصطلحاته، قاعدتنا وشرطنا في الحكم على هؤلاء النقاد بعدم الاستطاعة، هو أن كل علم أو منهج نقدى إلا ويصطنع لنفسه من اللغة معجما خاصا، وأنه لا مسلك يتوسل به الانسان إلى تطبيق المنهج غير الالفاظ الاصطلاحية.

لكن إذا كان الأمر كذلك، لماذا نشعر دائما بحاجتنا إلى المصطلح العربى الحديث في نقدنا المسرحى؟

هذه ليست المرة الأولى التى نحتاج فيها إلى هذا المصطلح في الرواية ذاتها، والمسرح، والقصة القصيرة، والقصيدة الحديثة. إلا أن هذا الاحتياج عندما يلبس فراغاته، ويلبى حاجياته، يحمل مضامين مشوهة يغيب فيها الاسلوب العربى، إما بسبب تكديس المصطلح وتراكمه، وإما بسبب عدم استقرار هذا المصطلح على مفهوم واضح وقار.

لقد تشابهت لغة النقد واللغة العامة، وأصيبت لغة النقد المسرحى في الوطن العربى بالغموض والخلط، وفقدت أكثر المصطلحات المسرحية أهم ما تتميز به المصطلحات عموما: «التحديد والشيوع والاستقرار» حتى بدا ذلك واضحا في مجموعة من الظواهر الشائعة يمكن إجمالهيا في:

١ – تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد.

٢ – تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يحملها الشكل الاصطلاحى الواحد.

٣ – ميوعة المفاهيم الاصطلاحية، وعدم وجود الحدود التى تميز كل مصطلح تمييزا قاطعا. وطبعا لا يظهر هذا جليا إلا في الدراسات التطبيقية حيث الاضطراب في استعمال المصطلح وفهمه واضحا.

إن طبيعة هذا التعدد تحكم ـ شئنا أم أبينا ـ الاشكال والمفاهيم الاصطلاحية فى ممارستنا النقدية، وتحول دون بلوغ هذا النقد أن يكون علما واضح المعالم والحدود، مستقلا فى مصطلحه، حاسما فى اتخاذ قواعده وقوانينه. لهذا كان النقد المسرحى العربى من البداية إلى الآن عالة على العلوم الأخرى التى تبحث عن تأسيس كيانها عندنا، وكانت أفاته فى القراءة أنه يرجح كفة المنهج على حساب النص ذاته، واتخاذ هذا الاخير مطيه لاختبار إمكانات وقدرات منهج ما فى غياب تمثل حقيقى لمصطلحاته. هذا النقد مازال يتكئ على علم النفس أو على المذهب المادى الجدلى، أو على ايديولوجيا معينة.

إن مشكلة المصطلح النقدى كما يقول نعيم يافى: «من أبرز المشكلات التى يكابدها الباحثون والنقاد فى عالمنا العربى على مختلف علومهم ومناهجهم ومباحثهم، وربما يعود سوء الفهم أو عدم التواصل فيما بينهم إلى هذه المشكلة بالذات، فما من مصطلح يكاد يكون موحدا أو متفقاً على دلالته، يستوى فى ذلك المصطلح العام الذى فقد دلالته من كثرة دورانه على الألسنه الأقلام، والمصطلح الخاص الذى تنغلق دلالته على صاحبه بحيث لايعرف فحواه سواه[1]».

مسألة المصطلح ـ هذه ـ لاتقتصر على النقد المسرحى، وإنما أيضا على نقد الشعر، وعلى الدراسة العلمية والسينمائية والفلسفية والتكنولوجية. إنها أزمة عامة، غير مضبوطة، لأنها تتصل عموما، بمصادر غربية، وبمصادر تراثية أيضا، إلا أنه ورغم أننا أصبحنا نملك رصيدا ضخما من تجارب الأدب والنقد خلال مائة عام تقريبا، إلا أننا لم نستطع أن نستخلص من هذا الرصيد القانون الرئيس لمسيرة الحركة الأدبية فى وطننا العربى، وأن نكتشف القوانين النوعية المضمرة فى الأنواع الأدبية المختلفة، وأن نراكم مصطلحا يخص هذه الأنواع، لأن ادراك العلاقة المعقدة بين حقول المعرفة لم يصل عندنا بعد ـ إلى مرحلة الاقرار بعلومية العلوم حتى يتوفر بهذا الاقرار الرصيد المصطلحى بمختلف مفاهيمه التى تلخصها الايحاءات الاصطلاحية. هناك ـ طبعا ـ أسباب أخرى لأزمة المصطلح نابعة من طبيعة المحيط الثقافى الذى يتحرك فيه الناقد المسرحى العربى، أهم هذه الاسباب فى نظر بول شاوول: التيارات المسرحية الغربية التى هبت على العالم العربى منذ منتصف

---

(١) نعيم يا فى: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث (حوار أجراه عبدالله أبوهيف) الموقف الأدبى ـ كانون الأول ١٩٨٧ السنة ١٧ العدد ٢٠٠، ص: ٥٣.

الخمسينات، حملت معها بذور وفروع هذه الأزمة، فالذين تعاملوا مع النصوص المسرحية الواحدة، والاتجاهات المسرحية الوافدة، والمدارس النقدية الوافدة، لم يتمكنوا من وضع تحديدات عربية نهائية لتلك المصطلحات الغربية، ولأن مراكز الابحاث المسرحية واللغوية، فى الجامعات والمؤسسات الأخرى، لم تتعامل مع هذه المسألة تعاملا جديا، فقد تفاقمت وازدادت خطورة، وأحدثت نوعا من البلبلة فى المتن النقدى، وتفسخا داخل الدراسة والمقال والمقارنة، ومازاد الأمر التباسا أن غالبية الذين تعاطوا فى هذا الشأن كانوا إما أدباء أو مسرحيين مبدعين، ومن الطبيعى أن يؤدى هؤلاء مهمة الناقد المهنى المختص فى عصر المصطلح وتقنية بالمصطلح عندما ينفلش تحديده يفقد معناه، وقد ينضم إلى خلافه أو نقيضه أو إلى شئ آخر لا يمت إليه بصلة[1].

صحيح أن النقاد المسرحيين العرب ـ فى وسطهم الثقافى القديم والحديث ـ يدخلون مغامرة النقد، وسط مؤثرات داخلية وخارجية متعددة. ويرفقون هذه المغامرة بأسئلتهم حول شواغل الممارسة النقدية داخل التجربة المسرحية العربية ذاتها، ويطرحون مشكلة أدوات الناقد، وأدوات النقد المعرفية، ويعالجون القوانين الفكرية واللغوية والاجرائية فى هذه الممارسة، إلا أنهم فى كل هذا يظلون موصولين بالنقل والترجمة وترويج المصطلحات المسرحية الغربية المعربة، حتى أن المصطلح النقدى يقع فى اللبس نتيجة العوامل التالية:

١ – انفصال النظرية المسرحية عن الممارسة والتنفيذ المسرحى.

٢ – عدم الدقة فى استعمال واستخدام المصطلح النقدى.

٣ – التفاوت البارز فى قضايا المسرح العربى ذاته، حيث أن التعميم نظريا وميدانيا يصيب المصطلحات المسرحية المنقولة أو المترجمة.

يحدث هذا التفاوت تباينا فى الحركة المسرحية العربية، واختلاف ـ كذلك ـ بين النقاد أنفسهم، فما يعتبر «طليعيا» أو «جديد» أو «ثوريا» أو «رائدا» أو «تجريبيا» هنا يعتبر محافظا أو متخلفا هناك، حتى أن الذين تبنوا البرشتية ـ مثلا ـ سواء فى سوريا أو مصر أو لبنان أو المغرب، لم يتوصلوا إلى ضبط المصطلحات البرشتية المتصلة بكتابه التنظيرى «الأورغانون الصغير» أو بنظرياته الاخراجية والنقدية، حتى نظريات المسرح الاحتفالى/ التراثى، بقيت بين تعدد المتعاملين معها من دون مصطلح واضح، فضفاضة التأويل وغامضة الابعاد[2]».

(١) بول شاوول: **المسرح العربى الحديث**، ص: ١٣٦.
(٢) نفسه، ص: ١٣٦ ـ ١٣٧.

ما أحوجنا ـ بعد حديثنا عن التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص ـ إلى كلام يحمل صفة النقد المسرحى ويقول شيئا يضئ التجربة المسرحية العربية، وما أحوجنا إلى الالتفات إلى تجليات المنهج والمصطلح ودورهما الفعال فى تجذير النقد المسرحى العربى، وإشاعة نظرية نقدية عربية منفتحة لاينوب فيها التلميح عن التصريح، أو افتعال مناقشة قضايا خاسرة، وما أحوجنا إلى حس نقدى سليم يتحرى الدقة والموضوعية.

الواقع أنه من الصعب جدا انكار حقيقة القول إن نقدنا المسرحى بدأ يستعيد رشده بعد أن ساهم نقيضه فى توسيع دائرة الرداءة، هذا النقد بدأ يعى واقعة فى كتاباته، وشرع يساهم ـ بعمق ـ فى تطوير الحركة المسرحية العربية وإيصالها، إلى المتلقى العربى إلا أن الكتابات النقدية ـ رغم ذلك ـ بقيت على الهامش لا تنتمى إلى النقد، لأن مصطلحاتها المهزوزة عبارة من لغة «وسطى» بين محاولة مقاربة النتاج المسرحى، وبين وصفة أو متابعة أخباره، إنها فى مجملها:

- مقالات اخبارية أو سردية لا يوجد بين مكوناتها ورؤيتها مصطلح أو مصطلحات واضحة.
- تعميم وتجريد يبعثر المعنى والموضوع الذى يستند إليه الناقد.
- لا تقف إلا على هشاشة فى الرؤيا لدى الناقد.
- لا تملك رصيدا تاريخيا وإبداعيا وثقافيا يعطيها قوة الاستمرار والبقاء.

هكذا ـ إذن ـ لا نرى فى النقد المسرحى العربى إلا خلله، وجهوداته من أجل تأسيس مصطلحه داخل فضائه وموضوعه، وهذه رؤية حاولنا من خلالها الاحاطة ببعض جوانب هذا الخلل وهذه الجهودات، إلا أن صورة كل هذه المعطيات لا تبرز إلا من خلال مقاربة بعض الكتابات النقدية المسرحية العربية داخل لحظتها الخاصة، وهو ما يمكن أن يقربنا أكثر من جوهر مسألة وقضايا المنهج فى النقد المسرحى العربى.

الفصل الثالث

التجربة الواقعية
في المسـرح العـربى

المسرح العربى كمدخل للمسرح العربى المصرى:

يعد النشاط المسرحى العربى الطليعى ممارسة تتم داخل الواقع، حيث يتحقق وجوده باللغة التى ينهض عليها الخطاب الأدبى المتشكل فى «نوعيته» المميزة بخاصياته التشكيلية والبنائية الحبلى برموزها ودلالاتها وعلاماتها التى تهندس برؤيتها العالم، انطلاقا من الموقع الذى يحتله المبدع فى مجتمعه ومن المواقف والرؤى التى يدافع عنها ـ بالادبى ـ الذى يمارس تأثيره على المتلقى العربى لتغييره، وتطوير ذوقه بما هو جمالى.

هذا النشاط لا يملك قيمته الابداعية، وأوره، الا داخل حقيقته التاريخية التى تستمد مكوناتها من الواقع، لتنتج صورا، تخلخل النمط السائد، بحثا عن الادوات التى تكثف التجربة الابداعية، داخل أنسجة العلاقات الفنية التى تختصر العالم فى المتخيل، لتنتقله إلى النص، لتقدمه بشكل متكامل، ومنسجم بعد أن اجتمعت فيه، الابعاد الأيديولوجية، والمعرفية، والجمالية. هذه الابعاد التى تنتفى بينها الحدود، والحواجز، لتصبح وحدة متراصة هى النص الأدبى وقد امتلك حقيقته، وحريته، وفضاءه، كخصوصيات قائمة على الوعى التاريخى والعلاقات الاجتماعية، والصراع، والبحث الدؤوب عن التحول داخل البعد

والقرب، اللقاء والفراق، التلميح والتصريح، الجواب والسؤال هذه المعطيات التي تحدد العملية الابداعية، والتواصل بين مرسل، ومتلق، أي داخل المسرح/ العرض. المسرح/ المؤسسة.

ان المسرح مؤسسة، تنهض على خلقيات تحفزها على انتاج وعيها، انطلاقا من العلاقات السائدة فيها ومن الواقع الذى أفرزها، أى من الاختيارات السياسية، والاقتصادية التي تدافع عنها، بما هو فني ودرامي. كما ان هذه المؤسسة تنتج المواقف، للتبرير، والتفسير، والمحافظة على ماهو كائن، وضرب المؤسسة الثقافية الجماهيرية النابعة ـ بالدرجة الأولى ـ من ضمير الجماهير ووعيها، ومن رغبتها فى التغيير، وتطلعها إلى الأفضل.

انه الواقع الذى يحيل الخطاب المسرحي ـ نفسه ـ إلى مؤسسة ثقافية، تندرج داخل مؤسسة كبيرة، هى الواقع المعطى متمثلا فى: السياسى، والاقتصادى، الواقع الذى ينتج الخطاب/ النمط، والسهولة، ويعالج الواقع بدغدغة الذوق، وعواطف وعقل المتلقى، لكن طبيعة الصراع والتناقض تكشف عن المؤسسة الثقافية البديلة، التى تجنح إلى التغيير الايجابى، والدفع بالحركة إلى الامام انها الممارسة التى لاتهادن الواقع لكنها تشكل خطابها من الموقع الصدامى الذى يفجر المسكوت عنه فى المعيش، وتقتحم المجهول، وتمزق الاقنعة التي تموه الحقيقة وتخفيها للكشف عن كنه الأشياء.

إننا أمام هذا الشكل من الصراع نجد المسرح العربى التجريبى يصارع النمطية فى الكتابة، والتكرار فى الاخراج ليؤسس النقيض الذى يحفر للمسرح العربى الطليعى أبجدية جديدة، ومزات تستمد شرعيتها من زمن الكتابة وتجريبيتها والبحث عن آفاق جديدة لفعل الكتابة.

هذا يؤكد أن المسرح اختيار، وانتماء، يغير نفسه ليغير الجمهور، انه لقاء يتم داخل الزمان والمكان العربى، لتعرية الواقع بما ليس واقعى، حيث يصبح التراث، والأسطورة، والحلم، إمكانيات جديدة تسعف التراث، والاسطورة، والحلم، إمكانيات جديدة تسعف المبدع، للخلق، والعطاء، والتجديد المعبر عنه بـ «نحن ـ الآن ـ هنا» فالزمن لا يبقى محافظا على ترابيته ومنطقه، والمكان لا يعود ثابتا دون حياة، فالماضى يحاور المستقبل، من أجل تفجير المغلف بالوهم والزيف فى الحاضر، والشخصيات الماضية، تتحول فى «الآن» رؤى جديدة تحتل موقعها، ومواصفتها، ونفسياتها، وتوترها ـ بلغتها ومواقفها داخل نسيج

العملية الابداعية التى تعطى الدرامى، حضوره المتعين، حيث ينتفى المطلق، ويلغى المجرد، ليحاور المحدد كأحداث جديدة فى النص.

هذه الخصوصيات التى يتميز بها المسرح الطليعى العربى، تحدد خارطة الابداع، والصراع، والتأسيس، داخل الفعل والممارسة المسرحية العربية. انه الدور الاجتماعى الذى يقوم به «الادبى» كوظيفة تأثيرية، تسعى إلى أحداث طفرة نوعية فى الواقع الانسانى،. انه البحث عن اللقاء والحوار، والتجمع والتغيير إلا أنه وفى غياب هذه الشروط الحياتية ـــ تأتى مأساوية المسرح العربى فى مجتمع يلغى الحوار والنقد، واللقاء، والاضافة، وهى مأساوية لايمكن فصلها عن الفكر والثقافة العربية، الساعية إلى تأصيل خطابها داخل الصراع الحضارى، وما فيه من أزمات، وانتكاسات وتحولات فى العرض دون الجوهر، فى الشكل دون المضمون، فى المظهر دون العمق واللب.

انه التأصيل الذى يحفز على التجاوز، وعلى خلق الفرص الاستثنائية للقاء، وهو ما يعطى للابداع المسرحى العربى زخما قوياً، فى البحث، والتجريب، على مستوى كتابة النص، وتشكيله على الركح، وعلى مستوى تقويم التجربة ونقدها. فمنذ ما رون النقاش إلى مأساة ابى خليل القبانى، ونجيب سرور، وغيرهما، نجد أصرارا للمحافظة على استمرارية هذه الممارسة الثقافية. ويكفى القول، إن الساحة العربية زاخرة، وغنية بالعطاءات التى تتحدى الواقع الموبوء، لتسمع صوتها، واحتجاجها، عما آل إليه الواقع العربى من ترد وهشاشة وضعف. لإسماع صوتها للمتلقى العربى بكتابات نعمان عاشور ، يوسف ادريس، الفريد فرج، عز الدين المدنى، سعد الله ونوس، رياض عصمت، ممدوح عدوان، سعد الدين وهبة، وخالد محى الدين البرادعى. هؤلاء وغيرهم يحولون المعطى القائم إلى معطى مغاير فى النص الادبى. وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن نتاج هؤلاء مرتبط بسيرورة المجتمع العربى، وصيرورة الانسان العربى فيه. انه الوعى التاريخى الذى يسكن مساحة واسعة فى الرؤيا المسرحية العربية، وفى التنظير للتجربة المسرحية، وفى النقد المسرحى العربى وقد تحقق كفعل داخل الكتابة.

إن هناك هما وقلقا تحمله كتابات هؤلاء، وهو همّ وجودى يطمح إلى تحديث المجتمع العربى عمقا، وليس أفقا، غورا وليس سطحا، انه البحث عن المفاتيح التى تحل وتفك الحصار الذى تضربه «الحداثة» بمظهرها «التقنوى» «الآلى» على العرب، الحداثة التى تحيل الحياة العربية بيداء من الاستيراد، والاستهلاك، فتنخر الانسان العربى من الداخل،

وتصرفه عن التفكير فى طاقاته الابداعية. انها الكتابة التى تطالب بإبداع نص تحديثى قادر على الاقناع بمسرح يجعلنا أمام عرس يوجد الابداع المسرحى بالفعل التاريخى، لتصبح الاسئلة ذاكرة لثقافتنا الحديثة وهى تصوغ مشروع حداثة عربية، تدخل العالم، وقد تمردت على الانحطاط والعوامل التى تشد إلى الخلف. انها الدعوة إلى الانخراط فى الواقع لتفتيته ولإعادة بنائه بمكونات جديدة ومغايرة للمسيطر. لقد ظهرت دعوات توفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وعلى الراعى، والحكواتى، ومسرح الشوك، والاحتفالية، لتكمل صورة الابداع العربى المسرحى، بعدما أصبحت أزمة الكتابة جزءا من الأزمة العامة، كإشكالية تاريخية، وأصبح النص المسرحى الجديد يكسر نفسه، ويفتح جسده على الاحتمالات الجديدة.

انها الاجتهادات التى أعطت للثقافة المسرحية العربية، نكهة جديدة، عمقت ثقافة السؤال، حول الممارسة الموجودة، كما أنها عملت على تجاوز هذا المسيطر، أى ألغاء العمل الفردى، والخطاب المتيمن بالمؤسسة المسيطرة، ليصير الابداع عملا جماعيا، يقوم على التطوع الابداعى، وليس على الارتزاق، يتأسس على ما هو ذا كراتى وتراثى، وتاريخى، وفنى، ليقرب المتلقى العربى من غرابة وعجائبية عوالم النص المعاصر الذى يحيل على مرجعيته فى الواقع.

وطبعا، فإن نقاط الالتقاء بين هذه الاجتهادات، هى إعادة إبداع الواقع العربى، ومساءلة المؤسسة، والبناية، ونوعية الانتاج، والعلاقة مع التراث، والمتلقى، ولغة الشعب، ان المسرح: «... هو التعبير الحر، للانسان الحر، فى الواقع الحر». انه هذا الفن العجيب المركب، الذى تدخل فيه، تكوينيا، ابعاد الكلمة (الكاتب) والقراءة الركحية (المخرج) والحركة (الممثل). انه فعل يتحقق بعيدا عن الانعكاسية، والآلية، أو النسخ الحرفى للواقع. ان الانعكاس فى العملية الابداعية غير موجود بمفهومه الميكانيكى المرآوى، لسبب واحد، هو أن المبدع لا ينقل الواقع كما هو، وإنما يعتمد على الذات المبدعة، لانتاج المتخيل والعجائبى والاسطورى لاعادة خلق الواقع بالأدبى. انه الاستيعاب المجازى للعالم، وقد تضمن رؤية الاديب، المشروطة بسيرورة التاريخ والمجتمع فالتراث لا يقدم فى النص كما كان، ولكن كما يصير فى النص بحكم تدخل الذات المبدعة فيه للتعرف على خباياه، وأسراره وحرارته، وتوهجه، والرموز التاريخية لا تبقى كما هى، فهى تتحول لتأخذ وظيفتيها من داخل بنية النص الجديد، والواقع لا ينقل، أو يقدم كما هو، لان الادب ليس آلة فوتوغرافية تنقل الكائن دون البحث عن المحتمل والممكن.

ان المسرح العربى التجريبى تجاوز للمعطى، واختلاف نوعى يعطى التمايز للمبدعين، الذين يعيشون داخل الواقع نفسه، لكنهم يعبرون عنه، حسب قناعاتهم وانتماءاتهم الفكرية والمادية بأشكال ودلالات متباينة بعيدة عن التطابق أو التشابه الكلى، انه المسرح الذى يحمل الهموم نفسها، ويدافع عن القضايا ذاتها، لكن بأدوات مختلفة، وخطابات منوعة الدلالات والخلفيات.

وحتى نقترب من حركية هذا المسرح من خلال تجلياته وظواهره، مده وجزره، تقليده وتجدده، سنأخذ من نعمان عاشور، نموذجا لهذه الواقعية، لان تجربته أثارت مجموعة من الاسئلة حول هويتها، وحول مضامينها الفكرية، كموقف سياسى لا يصالح الواقع ولا يهادنه. بل يخلق امكانيات الاصطدام بالمرفوض لأنه قوة تشد إلى الخلف لتكرس عوامل البكم والشلل فى الانسان العربى.

من هنا تأتى مسوغات تناوله ـ فى هذه الدراسة ـ نموذجا للحركة المسرحية العربية، هذا النموذج الذى عرف ازدهار، وحضورا مكثفا، لكن الاحباط، ونتيجة لعوامل سياسية أفقدت هذه الحركة ذاكرتها، لينهار النص، والتجمع، والحوار أمام الانفتاح المزيف وهو ما تابعه النقد الواقعى الذى واكب هذه التجربة.،

نعمان عاشور نموذج للمسرح الواقعى العربى :

يعتبر المسرح المصرى، وجها من أوجه الثقافة المصرية المعاصرة، وتجربة رائدة أعطت الهوية القومية، للممارسة المسرحية العربية، خصوصا فى السنوات العشر (١٩٥٥ ـ ١٩٦٥)، وجعلت المسرح يرتبط بالواقع الجديد، ويلتحم بمنجزات الثورة، ويؤسس لحركة جديدة، تتحاور مع باقى المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية لالغاء القوالب الجاهزة، والانماط المحنطة، والواقعية الساذجة التى فرضت سيطرتها، وهيمنت ـ كما يهيمن السياسى ـ على ماهو مسرحى، حيث انتجت رؤى متخلفة، تنشد الاعتصام بالواقع الموجود، لان فيه مصالحها ونفعيتها.

لكن المد الجديد ـ بعد الثورة الناصرية ـ فجر خطابا أدبيا فيه ارتباط قوى بالصراع الايديولوجى، وفيه ـ كذلك ـ ايمان قوى بفعالية الادب، ودوره المباشر فى إطار النشاط الاجتماعى. لقد اقتحم الجيل الجديد الحقل المسرحى، وهو متسلح بمتطلبات المجتمع الجديد وطموحاته تحدوه الرغبة والطموح ، لازالة كل بائقة وجور وظلم كان المسؤول عنها انحراف سياسة ما قبل الثورة.

هذا الجيل ـ الجديد ـ مثله لطفى الخولى، يوسف ادريس، ميخائيل رومان، الفريد فرج، وعبدالرحمن الشرقاوى، وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور. لقد ائتلف هؤلاء، داخل تجربة المسرح، ،واختلفوا فى فعل الكتابة، اتفقوا فى الحديث عن الانسان الجديد، وهو يدخل زمن التغير والتبدل، وتباينوا فى أطروحاتهم وفى دفاعهم عن الطفرة التى حققتها الثورة، كذلك اختلفوا فى مستويات الكشف عن السلبيات التى حافظت على استمراريتها باستمرار بقايا طبقات ما قبل الثورة، لقد كانت كتاباتهم جديدة، لانها كانت ترص بنبضها الحى وعيا تاريخيا جديدا، تحكمه الابداعية والمغامرة، وهاجس التساؤل سيما بعدما اكتسح مبدأ «الأدب الملتزم» الساحة الادبية، وخاصة مجال الشعر والمسرح . وكان طبيعيا أن يبرز هذا المبدأ، ومصطلح الواقعية الاشتراكية، كمصدر استيحاء بعد ثورة ١٩٥٢ . الثورة التى كانت من العوامل الرئيسية المؤثرة فى الاتجاه الواقعى الذى وجد الارضية مهيأة من طرف كتاب مرموقين كـ: محمود أمين العالم، عبدالعظيم انيس، ومحمد مندور، ولويس عوض، فى دفاعهم عن الواقعية. هذا زيادة على مستجدات المجتمع المصرى بعد الثورة.

يقول الدكتور محمد برادة :«منذ سنة ١٩٥٣ بدأت تتجمع الشروط لطرح خصام نقدى عنيف، حول غاية الادب، وعلاقته بالمجتمع وبالواقع، بدأ ذلك، عندما أسند المسؤولون فى الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الادبية للجمهورية، إلى ناقد ملتزم هو لويس عوض، الذى اختار شعارا للصفحة، عبارة : «الادب فى سبيل الحياة[1]».

هذا الفضاء الجديد، بما حمله من تفاعل مخصب، وبما حققه من طفرات نوعية فى المجال السياسى، والاقتصادى، جعل الجيل الجديد، يحتل موقفا فكريا هاما داخل حركية المجتمع، ومكانة ملحوظة فى العالم، وموقفا منه فى الوقت ذاته. هذا الموقع والموقف تبلورهما كتابة هذا الجيل فى علاقتها بالكلمة. وبالتركيب، وبالصورة وبالعلاقة الارادية المتأملة، النابعة من راهن علاقة اللغة بتغير الحياة، انها الارتباط بكل ماتميزت به بداية الستينيات فى مصر من طموح إلى بناء الاشتراكية، وبما زخرت به هذه المرحلة: «من تأميم للبنوك الاجنبية، وإقامة القطاع العام، وتحجيم دور القطاع الخاص فى التجارة والصناعة، وانهاء دور الشركات الاحتكارية العالمية وانشاء الصناعات الثقيلة بما تمثله هذه المنجزات وغيرها من حماية للانسان المصرى البسيط من الاستغلال وتدعيم موقفه النضالى والانسانى

(١) د. محمد برادة: **محمد مندور وتنظير النقد العربى** «دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ـ كانون الثانى يناير ١٩٧٩ ص: ٢٠٦.

ضد مستغلية، وسارقى قوته اليومى، وتفجير طاقاته المبدعه والقاهرة ضد مغتصبى ارضه العربية فى فلسطين[1]».

إذا كان هذا التحول، قد اعطى صورة حقيقية، عن انجازات تحققت فى الواقع العملى، فإن من تأثيرات هذا التحول على الادب، أنه جعل الادباء المصريين الملتزمين بمبادئ الثورة وميثاقها يسبرون غور الواقع الاجتماعى لرصد الخلل الكامن فيه، وكشف السقيم والعليل الذى يحول دون انطلاق المجتمع، انها العملية الصعبة التى تبحث عن البطل الايجابى، الدال على صموده وقوته أمام عوامل القهر والعسف. لقد أصبح المسرح جزءا من المجتمع، بعد أن صارت وظيفته سياسية، تهتم بالنقد الاجتماعى، وتقبض على العلاقات المتحكمة فيه، لإعادة ترتيب العالم، وهندسته، والكتابة عنه، وفق ما يمليه الانتماء الايديولوجى للمبدع، هذا الانتماء الذى أوجد لنفسه حضورا مكثفا فى الواقع الجديد، كقناعات، ومفاهيم وممارسة، يقول غالى شكرى: «ولعل التيار الذى صادف قبولاً حسنا من جانب الجماهير ابان تلك الفترة، هو تيار الواقعية الاشتراكية وهو تيار سابق عن الثورة، وتال لها فى نفس الوقت. فالدعوة إلى الاشتراكية، عن طريق الادب، ليست تالية ١٩٥٢، بل هى دعوة عميقة الجذور فى أدبنا المصرى الحديث منذ دعوة سلامة موسى، إلى الادب فى خدمة المجتمع، أو فى سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين فى كتاباتهم. إن الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعى أو الدلالة السياسية بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معا[2]».

لا نقول هنا أن هذه الحركة قامت بمجهود فردى منعزل عن الكل، ولكننا نقول انها نتيجة لتظافر الجهود وتوحيد الاهداف والمرامى. انه العمل الاجماعى الذى سار فى الدرب، متحديا كل العراقيل والعقبات، خدمة لما هو قومى عربى، ولما هو مستقبلى يراعى مصالح ومصير البنيات التحتية فى المجتمع المصرى، بكل شرائحها وتنوعات مشاربها ومكوناتها. وهذا ما أعطانا ـ كذلك ـ تنوعا حتى فى الانتاج المسرحى. يقول الدكتور على الراعى «وقد كان من حصاد فكرة الثورة فى حقل المسرح، أن نضجت المسرحية الاجتماعية

(١) زينب منتصر: **تيار الرفض فى المسرح المصرى المعاصر** «الاقلام ـ العدد٦ ـ السنة ١٤ ـ آذار ١٩٧٩ وزارة الثقافة والفنون بغداد، ص: ٢٧.

(٢) غالى شكرى: **ثورة الفكر فى أدبنا الحديث**، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٦٥، ص: ٢١٨ ـ ٢١٩.

النقدية، على يدى نعمان عاشور أحسن انتاجه فى هذا السبيل: «عيلة الدوغرى»، وتقدمت خطوات كثيرة، المسرحية السياسية الفلسفية: (احسن نماذجها: سليمان الحلبى ـ الفريدفرج) وظهرت المسرحيات الشعرية السياسية (أحسن نماذجها «الفتى مهران» و «ثنائية الحسين» لعبد الرحمن الشرقاوى، إلى جوار «مأساة الحلاج» و «الاميرة تنتظر» و «ليلى والمجنون» صلاح عبدالصبور)، كما ظهرت المسرحيات التعليمية فى حقل الكوميديا (عسكر وحرامية ـ الفريد فرج، وشمس النهار ـ توفيق الحكيم) ومشاكل السياسة الملتهبة (النار والزيتون ـ الفريد فرج) والمسرحيات التى تبشر بالثورة الشاملة: (شقة الايجار ـ فتحى رضوان) أو التى تعالج موضوع الثورة المستحيلة (الدخان ميخائيل رومان)[1].

ومن بين هؤلاء المسرحيين، الذين حملوا شعار الواقعية فى المسرح العربى، ودافعوا عنه بكل التزام وصدق، نجد نعمان عاشور الذى ارتبط بتجربة الكتابة كفعل لا ينقل الوجود كما هو، ولكنه يتدخل فيه نشاطه الايجابى والفاعل فى هذا الموجود، لتصيير العمل الفنى ابداعا على غير هيأة سابقة. فهو ليس انعكاسا فجا وبسيطا للمعيش، ولكنه خلق لعمليات اجتماعية يصعب اظهارها فى هذا المعيش بواسطة بنى مرئية بسيطة، أو معرفتها بسهولة دون الالمام بمكونات الحركة، والمتحكم فيها والميكانيزمات التى تسيزها.

لقد كشف نعمان عاشور عن جدلية الذاتى بالموضوعى فى فعل الكتابة،وأشار إلى أنه يمتح مادة انشائه الدرامى من الذاتى فى جدليته بالواقعى، ومن الخاص فى علاقته بالعام، ومن الظاهر فى علاقته بالباطن. وفى ذلك يقول: «اننى أعيش فى تفاعل دائم مع الواقع الحى لمجتمعنا داخل تحركات جموعه، وما يحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره، وهى الاطار السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. أعيش، وأرقب، وارصد تصرفات الاشخاص فى ظل ما تواجههم به الحياة داخل هذه الاطر المعقدة المتشابكة الحياة الدائمة التفاعل[2]».

---

(١) د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة العدد ٦٥ ـ ٢٥ صفر، ربيع الأول١٤٠٠هـ ـــ يناير ـ كانون الثانى ١٩٨٠، ص: ٩٠ ـ ٩١.

(٢) نعمان عاشور: الفن المسرحى من خلال تجاربهم، فصول ـ مجلة النقد الادبى ـ ٣ ـ المسرح اتجاهاته وقضاياه، المجلد الثانى العدد الثالث، ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٢، ص: ٢٠٦.

إن نعمان عاشور، ينطلق من ملاحظة الواقع، ومن المعرفة البسيطة إلى المركبة، ومن الوعي الزائف، إلى الوعي الفعلي، ومن دراسة البيئة المصرية، إلى فسيفسائها، بل إلى ما وراء هذه الفسيسفاء، لكي يجعل من هذه الملاحظة موقفا حياتيا، ثم عمليا في الابداع الذي اغتنت مكوناته، من قوى هذا الكاتب، ومعارفة، وتخيلاته. فانصهار المحفزات الذاتية، «العاشورية» في الموضوعي جعلته يحيل المسرح موقفا، ورؤية، ومضمونا فكريا، ونقدا، فهو لا يعتبره شكلا لذاته، يقوم بذاته في فراغ، وإنما هو نشاط اجتماعي مرتبط بقضايا الانسان والمجتمع، خصوما ما تصل منها بالتحرر والتغير

إنها العلاقات التي تحيط بطقوس الكتابة لدى نعمان عاشور، لتحدد طبيعة الوشائج بين الواقع المتحرك ـ من جهة ـ وبين الثقافة والابداع من جهة ثانية. انه التشاكل الذي يؤكد أن المعرفة ـ في جوهرها ـ انفجارية، متحركة، ومفاجئة تأتي بالمدهش، والعقل، والجنون ، لضرب ثقافة الجواب، بل وكل نظام معرفي مغلق ووثوقي.

وفي التقاء الذات بالموضوع داخل بؤرة تتجمع فيها نتاجات نعمان عاشور يقول الدكتور كمال عيد: هناك عوامل عدة هي التي كونت هذه الشخصية، ثم رفعتها إلى معالجة أدب درامي جمع في طياته بذورا حقيقية للدراما المصرية.

فما هي هذه العوامل؟

١ – ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية في مصر قبيل الثورة. كان أحد هذه العوامل، ثم أصراره على هذا الارتباط حتى بعد أن ترك العمل في السياسة واتجه إلى ميدان الادب والثقافة.

٢ – الانفتاح العربي المصرى، على مترجمات الآداب الاشتراكية. وهو ما أباحته ثورة ٢٣ يوليو بعد طول حظر، ولاشك أن السماح بالمترجمات قد فتح النوافذ على الآداب الاشتركية المتنوعة، فعرفت مصر لاول مرة درامات مكسيم جوركى، برتولدبريخت جارسالوركا، بيتر فايس وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية.

٣ – حالة الادب الدرامي المصرى نفسه الذى كان يدور في دائرة المسرحية الوطنية[1]».

(١) د. كمال عيد: **مسرح نعمان عاشور والواقعية**، الاقلام، العدد: ٦ ـ ١٩٨٠، ص: ٤٦ .

هذه العوامل كانت وراء نتاج نعمان عاشور، وبحثه عن صيغة مسرح عربي، بكتابة، أساسها الكشف، والاستقصاء في أفق جمالي تخييلي. كتابة تعي أدواتها في مجتمع ما بعد الثورة. ومن هنا كانت مسرحيات: «الناس اللي تحت» (٥٥ ـ ٥٦) «الناس اللي فوق» (موسم ٥٧ – ٥٨) «سينما أونطة»(٥٨). صنف الحريم (٥٩ ـ ٦٠) عيلة الدوغري (٦٢ ـ ٦٣) وغيرها كثير، ومن الاعمال التي تتبعت عن قرب، وبوعي عميق، سيرة المجتمع المصري بكل طبقاته، مستجيبة لكل الاسئلة التي طرحها الواقع الجديد، والواقعية المصرية، وشكل الصراع، والبحث عن قالب مسرحي له خصوصياته العربية. انها الاعمال الابداعية التي تبني مضامينها في صياغة مجازية، تختلف اختلافا كبيرا، عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي الكائن.

ويمكن هنا أن نضيف عاملا آخر، كان له دوره الفعال في تعميق التجربة الواقعية، في التربة العربية، وأقصد به النقد المسرحي كقراءة، وتحليل، ومحاسبة النقد الذي كان يرصد الوظيفة الايديولوجية لخطاب النص، وخلفياته، وربط ذلك بالكاتب، وانتمائه، وقناعاته انه المقياس السياسي الذي كان يثمن التجربة، ويحكم عليها، لابراز الدور الذي تقوم به وسط الجماهير.

انها العملية التي اضطلع بها الدكتور محمد مندور وهو يقرأ بعض أعمال نعمان عاشور في كتابة «في المسرح المصري المعاصر»، متتبعا مضامينها كفعاليات لها أهداف اجتماعية وفكرية، وفي مقالته: «تلميذي المشاكش، الناس اللي تحت «يقول مندور :«والمسرحية من النوع الذي يصح أن نسميه بالكوميديا الهادفه، فهي تثير الضحك. والاضحاك في هذه المسرحية، غير مقصود لذاته، بل له هدف، فهو سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة في بلادنا والتي لا تزال بقاياها قائمة حتى الان تصارع القيم الجديدة في الحياة[1]».

وحتى يضع محمد مندور هذه المسرحية، في إطارها المجتمعي نجده يلح على ضرورة ارساء قواعد نظرية جديدة في النقد العربي، من خلال منظور فلسفي يراعي التحليل الموضوعي للمواقف، وللحوافز الايديولوجية، وهذا ما عضد التيار الواقعي في الادب المصري

(١) د. محمد مندور : **الفن المصري المعاصر** «دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: ٨٧.

الحديث، رغم ما اعتور المنهج من ضبابية وتعويم لبعض المصطلحات، أو تطبيق لبعض المفاهيم ـ التى استقاها من الاتحاد السوفياتى «تطبيقا اسقاطيا وحرفيا. كـ «الاتشرك» الذى قرأ به مسرحية «الناس اللى فوق» يقول: «أن» الناس اللى فوق» ليست مسرحية بالمعنى التقليدى. ولكنها «اوتشرك»، أى أنها دراسة درامية لقضية من القضايا، وهذه القضية فى مسرحية نعمان عاشور، هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الاخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية واخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة «الناس اللى فوق» وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها، لان عقليتها، وأخلاقها، وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن تتضح الا باحتكاكها بالطبقتين الاخريين[1]» .

لقد تطافرت العوامل الذاتية والموضوعية ـ وما زخرت به من صراع ثقافى واجتماعى ـ على بلورة المضامين الفكرية، واعطائها نكهتها الخاصة، داخل دلالات النصوص المسرحية العاشورية، حيث بها رسخ اتجاها أدبيا، ينطلق من السياسى لينطلق بها ما هو أدبى، يبدأ بالمعيش، ليصل إلى المتخيل، ومن الالتزام الحزبى، إلى الانفتاح على ما هو قومى وانسانى.

وطبعا فلهذه العمليات، دلالتها القوية، فى كون نعمان عاشور مثقف عضوى له رؤيته للعالم، ووعيه التاريخى الذى هو جزء من طبقعه، انها الممارسة المتشكلة بها هو جمالى وفنى داخل واقعية تستمد أصالتها ومشروعيتها من زمن الكتابة، بتفاصيله السياسية والاجتماعية، ومن علاقة الادبى بالمتلقى المصرى الذى وجد فى أعمال المبدع عبق الواقعى، وحقيقته ، وصورته، بأسلوب ألغى الوصف والتجسيد للحياة وهذا بخلاف الاعمال المعلبة التى كانت تسهم فى طمس الانسان العربى باسم الاقتباس والترجمة وتضع بينها وبين القارئ حجابا من الكلام يقلصه إلى لغة عاكسه لا تعكس إلا الظاهر لتخفى الباطن، لا تظهر إلا الهاشمى لالغاء الاساس، بغية أن يظل غور الواقع الرمزى بعيدا أو محجوبا.

انه التيار الذى يرفض كل أقنعة الزيف من حوله، انها (الكوميديا) الواقعية الحديثة، التى أصبحت بارزة فى المسرح المصرى، وبالخصوص فى أعمال سعد الدين وهبة، ولطفى الخولى وعلى سالم ـ الذى ـ ورغم انتمائه إلى الاطار نفسه، نجده يتميز بأسلوبه الخاص

---

(١) نفسه، ص: ١٠١.

الذى أعطى لنصوصه إمكانية الاحساس اليقظ (والقلق ـ فى الوقت ذاته) بمأساة المجتمع المصرى من خلال «الرجل اللى ضحك على الملائكة» و «لا العفاريت الزرق» و «انت اللى قتلت الوحش» بشكل يستفيد من التراث المحلى والعالمى.

تقول الدكتورة حياة جاسم محمد عن هذا التيار: «لقد كانت التراجيكوميدى فى الستينيات اتجاها بارزا فى كتابات عدد من الكتاب المسرحيين فى مصر وهم نعمام عاشور، سعد الدين وهبة، على سالم وقد اعترف عاشور نفسه بأن غالبية مسرحياته تنتمى إلى التراجيكوميدى وانه كان حين كتب مسرحية «الناس اللى تحت» متأثرا بمسرحيات شين أوكيزى، والموجة العارمة التى كانت منبعثة فى المسرح العالمى من أثار أعماله وهى موجه تبدأ بتشيكوف» أن لم تبدأ بابسن. ومن الجدير بالذكر أن النقاد المسرحيين فى الغرب يعتبرون الكتاب الثلاثة، الذين ذكرهم عاشور من أبرز كتاب التراجكوميدى[1]».

ويمكن أن نضيف أعمالا أخرى تنخرط فى هذه التجربة كـ «القضية» للطفى الخولى (١٩٦١)، و(البيت القديم) لمحمود دياب (١٩٦٢)، و«ابور الطحين) لنعمان عاشور، الارانب لـ «لطفى الخولى» (١٩٦٣)، (عطوه أفندى قطاع عام) لنعمان عاشور هذه الاعمال حفرت لنفسها وجودا مميزا فى المسرح العربى المصرى، النابع من المجال الاجتماعى والفكرى والفلسفى الذى كانت تزخر به الثقافة العربية، ومن الطموح إلى ارساء قواعد مجتمع عربى صحيح، تسوده العدالة، والحرية، وكرامة الانسان.

ونلاحظ أن هذه الاعمال ـ لا تعطى كل الاهمية والعناية لجسد النص الدرامى أو لباسه الخارجى، بل تعتنى بمادة الواقع والاحداث المصرية والعربية الهامة التى كانت تمثل منعطفات حاسمة ومصيرية فى الحياة العربية، والتى كان لها دورها الايجابى فى امداد الكتابة الادبية بمادتها وحيوتها.

وعن هذه الاحداث، وعلاقتها بالتيار الواقعى يقول الدكتور محمد برادة هناك: «حادث هام عضد التيار الواقعى فى الأدب المصرى الحديث ونقصد العدوان الثلاثى سنة ٥٦، ذلك أن الأدب فى التعبئة للمعركة. جعل الكتاب، والشعراء يجنحون إلى استقاء مادتهم من الواقع فى كل مظاهره، والتركيز غيل إبراز البطولات، ومن ثم كثرت الاشارة فى فورة المد القومى واحتداد الكفاح ضد التغلغل الامبريالى إلى الواقعية الاشتراكية[2]».

(١) د. حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها، دار الآداب، بيروت، ص: ٣٦.

(٢) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، ص: ٢١١.

هذه الاحداث كان لها الدور الاساس في ربط الوعي الخاص بالعام،و وفي نقل النتاج المسرحي من كونه انعكاسا بسيطا للوعي الجماعي الواقعي، إلى الوصول به إلى درجة عالية من الانسجام الذي يعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعية العربية التي يتحدث الاديب باسمها. ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من أجل حصول هذه الجماعة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه دون الانخداع بأي ضجيج أو تزييف للوعي.

ونعمان عاشور نفسه ـ في نتاجه المسرحي ـ لا ينخدع بضجيج الاحداث، ولا يبقى متقيدا بالقشرة الخارجية لهذه الاحداث. لأنه يعلم أن الواقع المصري مشكل سلفا، لكنه في النص المسرحي لا يعود وضعية وقائع، بل يصير وضعية علامات. إن نعمان عاشور ينتمي إلى جيل شعوف بالحياة والسياسة والوجود، يوظف سلوكه ونشاطه المسرحي، داخل سلوك كان سياسيا، انه يعيش في مجتمع تسير فيه الكتابة المسرحية نحو الحقيقة، أي في مجتمع ينتج وينشر خطابا همه هو الحقيقة. إنه ينطلق من المجتمع وتراتبياته التي تطوقه إلا انه في الوقت ذاته ـ ينتقل من المجتمع ليتخلص منه ويتجاوزه.

هذه الكتابة/ الحقيقة أطلق عليها الدكتور لويس عوض اسم (مسرح الاقنعة) خاصة لدى نعمان عاشور، وسعد الدين وهبة ولطفي الخولي.

ماذا يقصد بـ «مسرح الاقنعة» ؟

يقول : «أقصد بهذا التعبير أن أغلب كتاب المسرح عندنا كان تفيكرهم السياسي مختلفا عن تفكير نظام عبدالناصر، ولكنهم كانوا ملزمين بالتعايش معه وكانت هناك بعض الوجوه في نظام عبد الناصر، قبلوها بصدق، وتحمسوا لها، ولكن هناك وجوها أخرى لم يستطيعوا أن يقبلوها.

مثلا من هذه الوجوه التي عجز اليسار المصري عن قبولها، ان التجربة الاشتراكية عند عبدالناصر، كانت دائما مشوبة بانحراف تقضي عليها وعلى نتائجها.

بعبارة أخرى كما نقول اليوم بلغتنا، أن الدعم لا يصل إلى مستحقيه، كذلك كانت اشتراكية عبد الناصر اسميه فقط، في كثير من الاحوال، فهذا الجانب كان غير مرض بالنسبة لكتاب اليسار المصري، وفي «دراسة» لمسرحياتهم لهذه الظاهرة في أن كلهم، يعبرون عن خيبة الامل ولكن من وجهة نظر الصديق، وليس من وجهة نظر العدو، فيرسمون علامات استفهام حول الطريق الذي يسير فيه عبدالناصر..[1]».

(١) حوار مع د. لويس عوض، حول مسرح الستينيات. أجرى الحوار عبد الرحمن أبو عوف، مجلة السينما والمسرح والموسيقى، السنة السابقة العدد: ٢٩ يونيو ٨٦ ـ ص: ٨٠.

إن الدكتور لويس عوض لا يكتفى ـ هنا ـ بالتصريح ـ أو التعريف بما هو فنى لكنه يتعدى ذلك ليقوم بعملية نقد سياسى للمرحلة الناصرية وعلاقتها بالمثقفين اليساريين. انه يموقع الثقافى داخل السياسى، إلا أن ما تحمله هذه العملية من قلب لبعض الحقائق تبقى شهادة لمثقف ساهم فى هذه المرحلة بعطاءاته، وابداعاته، لكنه شعر بأن الثقافى لا يأخذ أولويته ومكانته فى الواجهة الامامية للصراع. من هنا جاء هذا الرأى/ الموقف.

إذا كان هذا الحكم صحيحا، وهذا التقويم صائبا، فماذا نقول عن تجربة النقد المسرحى الواقعى من خلال نموذجه المميز محمد مندور؟

الوعي بالمنهج الواقعي بين الصراع الاجتماعي والأدبي

من الاشكاليات التي يطرحها الأدب، وخصوصا في فنونه الأشد التصاقا بالواقع، كالقصة والرواية والمسرحية، هي مدى ارتباط هذا الأدب بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه وبالتالي انخراطه في الصيرورة التاريخية، واتصاله بما يحبل به هذا الواقع من تناقض وصراع. إنها الاشكاليات التي تطرح مسألة الانعكاس في الأدب، والنقل والتصوير المباشر للمعيش، والدعوة إلى الالتزام بهذا الواقع مما جعل هذا المفهوم يرتبط في وهم القارئ أن أحسن أدب هو الذي يتمكن من عكس مجريات الأمور بصورة دقيقة وعميقة وجيدة، ويتمكن من الإحاطة بكل العوامل التي تؤدي إلى الصراع بين الانسان، أو بين الانسان ونفسه، أو الانسان ومحيطه، وبهذا الاعتقاد صار في الامكان محاكمة الأديب انطلاقا من الموازنة بين ابداعه وبين الواقع المنقول، ورصد دقة الوصف والنقل الدالين على آرائه ومواقفه، واعلان مقاصده تبعا لاختياراته المعلن عنها في نتاجه.

في رأي البعض أن هذه الآفة أدت إلى تضييق وجود الكتابة في خانات محدودة سلفا حسب ما توحي به، وهذه الآفة ناتجة ـ أولا ـ عن اختزال دور الأديب والأدب، في الوظيفة النقلية والتصويرية للواقع، ثم، ثانيا، نجد في هذا سفحا لكل قيمة فنية وجمالية ينطوي عليها الابداع.

إن هذا الفهم السطحي للواقعية، وللمنهج الاجتماعي أو الواقعي أو الايديولوجي، يجعل الواقع أحداثا تراكمية في الكتابة، ويضحي بكل قيمة في سبيل الوصول إلى التصنيف الايديولوجي المبتغى، وفي ذلك ـ طبعا ـ اهدار لأديبه الأدب، وإلغاء لفنية الفن بالمسطرة السياسية الصارقة.

انطلاقا من هذا الفهم السائد، ظهرت في الساحة النقدية العربية كتابات اقتطعت أفكارا، أو أجزاءا من رواية ما، أو مسرحية، وحاولت أن تحللها وكأنها تحلل أفكارا لم تكن من قبل، تكون جزءا من بنية كلية، بل الأدهى ـ من هذا ـ أنها تناقش انطلاقا من مفاهيم ومقولات في الواقع الموازي للعمل التخييلي.

ونظن أن هذا النوع من النقد هو عملية مشوهة للعملية النقدية السليمة، يمكن أن ندرجه ضمن بدايات النقد الانطباعي الذي لا يحمل صاحبه مشقة بحث أو استقصاء للبنيات المكونة للمتن المقروء، إنه نقد غير مبني على منهج، أو خلفية نظرية صحيحة، لأنه

غير مبنى على رؤية شاملة للعالم والتى منها يمكن أن ينطلق لتحديد رؤيته للأدب كطبيعة وكوظيفة، كمبنى وكمعنى. إنه نقد شبيه برد الفعل الذى يضمحل أثره بمجرد قراءته إنه نقد ينطلق من القراءة السريعة للعمل الابداعى وعرضه على مرآة الواقع لمعرفة مدى تطابقه لهذا الواقع، ومن ثم الحكم عليه حكما مبتسرا فى غياب معرفة صحيحة بالمنهج، تحدد خصائص ذلك المنهج ليكون مبنيا على خصائص وقناعات تعد نواة يرجع إليها سلوك وتقويم الناقد. إلى هذا الحد يكون النقد الانطباعى ـ فى فهمه السطحى للواقعية ـ بدون أرضية ينطلق منها، ومما يزيد من حدة المشكلة، هى إبعاد كل استقلالية للأدب اعتماد الموازنة السريعة بين الأفكار الواردة فى الرواية أو المسرحية وبين أفكار واردة فى الواقع، ومن ثم كانت جناية الفهم البسيط للواقعية على اعتبار أنها نقل آلى وحرفى للواقع.

إلا أن التطور الذى مس هذا المنهج، وبعد تشبع النقاد بالنظريات النقدية الحديث، صار من الواضح أن المنهج الواقعى وجد حضورا قويا فى تاريخ النقد العربى الحديث، لأنه أداة فعالة تمكن المثقف الناقد من الانخراط فى حلبة الواقع بامتياز، والمساهمة فى تغييره، لأن هذا الواقع يستفز المبدع الناقد، ويضطره إلى تمثله عبر أداة الكتابة. ولعله من المفيد أن نتحدث عن الخلفيات النظرية والعملية التى أدت إلى ظهور هذا المنهج فى النقد الأوروبى حتى نتمثل هذه الخلفيات وحضورها فى اشتغال النقد العربى. نقول إن هذا المنهج كان نتاجا لسيرورة متواصلة بدءا من القرن الثامن عشر إلى أن اكتمل مفهومه بعد أن تحرر من الوصاية البورجوازية، واكتشف العلاقة الاجتماعية ووعى البعد الاجتماعى للادب، بعد أن أكد على علم الاجتماع كنمط من أنماط تناول الظاهرة الأدبية، ووجد فى الماركسية المنهج الصحيح للتفكير، وبالتالى الاقتناع بأنها المنهج الصحيح للنضال.

لقد اقتنع هذا المنهج بأن العمل الأدبى لا يكون تطورا تقدميا إلا بمقدار ما يكون أقرب وأصدق فى تصوير الحركة التاريخية التى تدفع القوى الجديدة إلى التطور، وبمقدار ما تكشف عن خفايا وأوجه الصراع، إن ظهور واقعية سياسية يعتبر الماهد الحقيقى لقيام المدرسة الواقعية فى الأدب والفن والنقد، هذه المدرسة التى تعد الوليد البكر للقدرات الثورية التى خلقتها الثورة البلشفية.

كل هذه الخلفيات والأسس يقدم صورتها بيلنسكى عندما هاجم فكرة وجود فن منعزل، بعيد عن نواحى الحياة وقال «إن فكرة ـ كهذه ـ لاتجد شاهدا واحدا فى الأدب والفن يؤيدها. ووقف بحزم ضد الرأى القائل إن تقدمية الفن تتعارض مع حرية إبداع الفنان

ومن حق الفن ـ في رأيه ـ أن يضع نفسه في خدمة الشعب، وربط بين تقدم الشعب وخلاصه من العبودية وبين أزدهار الفن، ودعا إلى الصدق الفنى، وحدده، بأنه «ليس نسخاً للواقع، وإنما تجريد وتعميم: تجريد الصفة من المظاهر العامة العادية وتعميمها، أى التعبير بالخاص كما هو عام.»

إن المتتبع لنشأة المدرسة الواقعية الإشتراكية ـ في المجال العالمى ـ كما يقول حنا عبود: «يجد أن هذه المدرسة إما أن تنشأ فى أعقاب فترة يكثر فيها المفكرون الواقعيون الذين يهيئون الجو لقبول النظرة الإشتراكية في الفن والأدب، أو تظهر بعد نشأة الأحزاب الإشتراكية السياسية، فتتعرف على هذه النظرة من الأحزاب، وتنطلق منها لتحليل الآثار الأدبية والفنية.

ونجد النموذج الأول يتركز فى البلدان الكبرى التى جاشت فيها التيارات الفكرية المتعددة والتى وصلت فيها الثقافة إلى درجة عالية، فإذا ظهرت بعد ذلك الأحزاب السياسية الإشتراكية، كان النقاد الواقعيون الإشتراكيون إمتدادا لتطور طبيعي سابق.

ونجد النموذج الثانى فى البلدان الصغيرة المختلفة، والتى شحت فيها منابع الفكر، والتى لا تعرف النقد الواقعى الإشتراكى إلا بعد ظهور الأحزاب الإشتراكية.»[1]

إذا سايرنا هذا التقسيم حسب ما قدمه حنا عبود، ما عسانا نقول عن المشروع النقدى العربى المندرج فى هذا السياق؟ وماذا إستخلصه نقادنا ومفكرونا من تجربة الغرب فى هذا المجال؟ هل هم قادورن على وعى هذه التجربة بكل غناها وأحداثها المتطورة؟

بصراحة نطرح سؤالا إشكاليا آخر هو: هل يملك هؤلاء النقاد العرب الأدوات المعرفية الكافية التى تؤهلهم لإكتشاف التجربة الغربية؟

أقرب الأجوبة عن هذه الأسئلة هى محاولة رصد شروط العلائق مع الغرب فى الجوانب التالية:

١ ـ من أجل أن يفهم المرء ثقافة «ما»، عليه أن يكون مثقفاً بها. فعل كل ما عرفه العرب عن الغرب الذى يبلغ أحيانا درجة التغريب والتماهى الكلى معه، كان نابعا على الأقل لما يسمح بممارسة نوع من المثاقفة مع إيجابيات هذا المنهج أو ذاك؟

(١) حنا عبود: **المدرسة الواقعية فى النقد العربى الحديث**، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ دمشق السنة ١٩٧٨، ص: ٥١.

٢ــ لا أحد من المثقفين العرب، لا يمكنه أن يدعى حدوث أمثله إيجابيـة من هذه المثاقفة. بل تكاد تكون شكوى الجميع من أن المشاكلة حتى الآن هى المتغلبة وأن هناك توجهات ونزاعات من المثاقفة وتطلعات لأهدافها تشوه أو تحرف أو تضرب فى مهدها، وقلما تبلغ النضج الذى يسمح لها أن تحقق مثاقفة عضوية تلتحم بتاريخية المجتمع العربى، لتولد إعادة إنتاج وتمثلٍ حقيقى لظروف نهضوية سليمة.

هذه المشاكلة أين تظهر فى مجال النقد الواقعى؟

كيف تلتبس التسمية؟

- وكيف وجد هذا النقد امتداده فى النقد المسرحى العربى؟

قلنا إن المنهج الواقعى يعد من أهم المناهج النقدية التى سادت الساحة الأدبية العربية، إبداعا ونقداً خلال فترة الخمسينيات وبداية الستينيات، أما قبل هاتين الفترتين فلم يتبلور بالشكل الذى يقنعنا بوضوحه وإكتماله. أما أسباب ذلك فيمكن القول إنه حتى حدود الحرب الكونية الأولى، ظلت الماركسية مجهولة فى المشرق العربى إلا من عدد محدد من المثقفين المطلعين على ثقافاتِ الآخر، ولم يكن من دعاتها إلا قلة من المثقفين الديمقراطيين الذين إمتزجت لديهم الأفكار الماركسية مع جملة من المفاهيم الطوباوية التى غالبا ما كان يكتنفها الغموض كما هو الشأن لدى فرح أنطوان وأمين الريحانى. إلا أنه وبعد إنتهاء هذه الحرب إعتقد بعض المؤرخين لأحداث هذه المرحلة أن الظروف السياسية والإقتصادية والإجتماعية للوطن العربى لم تكن مواتيه كى تفضى إلى بروز تيار ماركسى للأسباب التالية:

١ــ أن الصناعة الحديثة لم تكن قد ظهرت بعد. والبروليتاريا الصناعية كانت شبه معدومة لعدم وجود طبقة عاملة لها ثقلها ووزنها فى الميادين السياسية والإجتماعية والفكرية.

٢ ــ أن الشرائح الأخرى من الطبقة «العاملة» كانت لا تملك وعيا كافيا يؤهلها لإتخاذ موقف من واقعها لأن وعيها الطبقى كان شبه متدن.

٣ــ تفشى الأمية بين الجماهير العربية بشكل مروع.

٤ــ إنتشار الإرهاب الفكرى الإستعمارى الذى كان يجهض كل فكر تقدمى، لأنه يريد أن يبقى المجتمع العربى غارقا فى الإنحطاط والتخلف بكل أنواعه.

وإذا نظرنا إلى الأقطار العربية المتقدمة (لبنان ــ سورية ــ مصر) فى أعقاب الحرب العالمية الأولى وجدنا ــ كما يقول حنا عبود ــ: «أن الطبقة العاملة ضعيفة جدا، وأعجز من أن تترك آثرا فى الحياة العامة... فالصناعة أخذت تنتشر ببطء شديد، وكانت الصناعات اليدوية هى السائدة. والصناعة هذه لا تستدعى كثرة من العمال. كان أكبر تجمع عمالى لا يضم أكثر من عشرين عاملا. مثل مشاغل الحرير ــ وكان تهافت الأغنياء على الأتجار بالسلع الأجنبية من جملة العوامل التى عرفت تطور الصناعة. يضاف إلى ذلك أن طبقة الفلاحين الكبيرة كانت معبدة ومعزولة فى الريف، لا يربطها بالمدينة إلا الحاجيات الضرورية، وكانت الطرق المعبدة قليلة جدا، ومعظم الطرق كانت ترابية.

فإذا نظرنا فى الحالة الفكرية التى أعقبت الحرب العالمية الأولى لم نجد تيارا واقعيا فى النقد الأدبى، فمدرسة الديوان يضاف إليها ميخائيل نعيمة كانت تمثل الثورة الرومانسية فى الأدب والنقد، وطه حسين كان منهمكا فى أبحاثه التاريخية الأدبية عن الجاهلية وأبى العلاء والمتنبى، وشلبى شميل انصرف إلى شرح نظرية التطور، وجرجي زيدان الذ توفى فى فترة الحرب العالمية الأولى كان دارسا موسوعيا.»[1]

هكذا نقول إن مرحلة ما قبل العشرينيات لم تفسح المجال أمام قيام نظرية واقعية نقدية، بالرغم مما قدمه سلامه موسى وفرح أنطوان عام ١٩١٣ فى كتاب بعنوان «الإشتراكية» لم يستطيعا الإقتراب من نظرة الواقعية الإشتراكية فى الأدب، ولم يتناول سلامة موسى النظريات الأدبية إلا فى كتاب «فى الحياة والأدب» الذى ظهر سنة ١٩٣٠. وأهم ما كانت تتصف به الواقعية بالمفهوم العربى. بعد الثلاثينيات من هذا القرن هو السيمات التالية:

ــ أن جل النقاد العرب كانوا يركزون على المضمون، مهملين جانب الشكل إهمالا يكاد يكون تاما، وحتى رئيف خورى ــ وهو واحد من الوراد الأوائل فى هذه التجربة ــ لم يكن يهتم بالشكل أو المبنى، ولم يتدارك ذلك إلا فيما بعد.

ــ إبراز القيمة الوظيفية للأدب، وإعتباره أداة مهمة للكفاح، وسلاحا يستخدمه الإنسان للدفاع عن وجوده. وهو يعيش فى معسكر التقدمية نقيض معسكر الرجعية الذى يصادر شعبية الأدب الذى يكرس نفسه لخدمه الجماهير الكادحة التى تعد مصدرا للإنتاج المادى والإلهام إيضاً.

(١) نفسه، ص: ٥٤ ــ ٥٥.

ـ الإلحاح على إنسانية الأدب الإشتراكى كصفة تتسم بها الطبقات الشعبية التى لم يفسدها «المال ولا التجارة ولا الصناعة».

المراهنة على هذه الطبقات لإنها الوحيدة التى تقاوم إستغلال الإنسان للإنسان من أجل نقاء الإنسان.

لقد تميز أسلوب هذا المنهج النقدى ـ فى التجربة العربية ـ بالخطابية، وبالتشدد فى الأحكام، والمباشرة، خصوصاً بعد أن ترجم رئيف خورى عام١٩٥٠ كتاب جدا نوف «إن الأدب كان مسؤولا» وصفة التشدد، هاته، كانت سيمة عالمية لنقاد الواقعية، مما زادها شدة فى الوطن العربى التأثير القوى للأدبيات الإشتراكية، والتى وجهت حسين مروة ـ مثلا ـ نحو الإلتزام بمنهج «مادى علمى» تميز فيه بشكل ملحوظ بالإستمرارية والمثابرة والإخلاص لتعاليم الواقعية الكلاسيكية.

عوامل كثيرة ـ إذن ـ أفضت إلى تعاظم موجة الواقعية فى الخمسينيات، وكان طبيعيا أن ينتشر مفهوم الأدب الملتزم والواقعية الإشتراكية، أدب يحرض على الثورة، ويبشر بمجتمع جديد خال من الإستغلال والطبقات ويدعو إلى الغد المشرق بروح تفاؤلية متطلعة نحو الافق المحتمل ومن النقاد الذين إنضموا إلى هذه الموجة عمر الفاخورى الذى كان له حضور مميز، وقدم راسخة فى الفكر والنقد قبل إنضمامه إلى معسكر الواقعيين، وهناك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومعركتهما الشهيرة مع طه حسين وعباس محمود العقاد، أى بين شباب الأدب، وشيوخه، ما بين أنصار الواقعية والتحول وإعدائها المحافظين على إبقاء الأمور على ما هى عليه. وقد دارت هذه المعركة حول ما هية الأدب، وطبيعة العلاقة بين صورته ومضمونه، إذ رفع طه حسين والعقاد شعار الشكل واللا التزام، بينما رفع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لواء المضمون والإلتزام بقضايا المجتمع، وإشاعة الفكر العلمى بين جماهير الشعب من أجل إرتباط الثقافة عامة بالثورة الإجتماعية والثورة العلمية على السواء.

هذا الوعى، وهذا الواقع المليء بهذا النوع من الصراع، جعل نتاج مرحلة الخمسينيات، سواء منه الأدبى أو النقدى، واقعيا فى أغلبه، إذ شغلت الواقعية الكثير من المجلات والصحف، وكتب النقد نذكر منها (الثقافة الجديدة) العراقية، ،مجلتا الثقافة الوطنية والطريق اللبنانيتين، ثم (الطليعة) و(الكاتب) المصرتين، وأهم مهمة أضطلعت بها هذه

المجلات، والصحف هو إنها تمكنت من أن تعكس الحياة الثقافية العربية فى شروط تاريخية معينة، وعلى منابرها، وعلى صفحاتها جرت أهم المعارك والصراعات الأدبية حول الشعر والإلتزام والبطل الروائى، والمسرح الواقعى. هذه القضايا لا يختلف حولها أنسان كونها تعكس بشكل واضح مشكلات الحركات الوطنية فى الوطن العربى، وتقدم لنا صورة من المرحلة التى وصل اليها النقد العربى، والتى هى مرحلة تشكيل المدارس الفنية، رغم ما يحيط بهذا التشكيل من مشاكل لها علاقة بالجذور العميقة لهذه المدارس، ولها صلة ـ كذلك ـ بالمرتكزات الفلسفية والأيديولوجية لهذا التشكيل

إن الحديث عن الواقعية العربية فى مصر، وذيوع الهاجس الأيديولوجى فى الخطاب النقدى، يدفعنا إلى التركيز على محمد مندور الذى أخلص لمعنى الأدب، ووقف يدرس ويحلل الأجناس الأدبية الثلاثة: القصة، الشعر «المسرح» ليكشف عن ثابت رئيسى يعتمده أثناء الإحتكام إلى النصوص الأدبية المقروءة، وهو ثابت ربط هذه النصوص بالسياق الإجتماعى الذى ساعد على خلقها وتكوينها.

وهذا التركيز وإنطلاقا من الأطار العام الذى حددنا فيه الخلفيات النظرية لظهور الواقعية، سنعمل على قراءة التجربة النقدية لدى مندور فى تفاعلها مع هذا الإطار، ومع خصوصيات الثقافة والمسرح المصريين وذالك داخل لحظتها وسياقهما التاريخى، وهى تجربة نقدية تقدم قضايا هذا المنهج من خلال كيفية تمثل النظريات، ومن خلال تطبيق هذه النظريات على النصوص المسرحية القروءة.

فكيف ـ إذن ـ إنطرحت قضية المنهج فى كتابات محمد مندور النقدية؟

وما هى خصوصيات النقد المسرحى العربى فى علاقته بالمنهج الواقعى؟

الوعى النظرى وقضايا المنهج في كتابات محمد مندور النقدية

١

ناصر محمد مندور عدة قضايا أدبية فى خطابه النقدى الأيديولوجى، وعمل على جعل هذه المناصرة خلفية فكرية، وهدفا لقراءاته المتعددة لتجربة المسرح المصرى، بل وتجاوزا لكثير من الكتابات التى كانت سائدة قبله، أو معاصرة له، والتى لم تستطع التخلص أسر السلفى للقراءة، أو من القوالب النقدية الصارمة.

أهم هذه القضايا لم نكن نجدها قبل مندور، لا فى وعى النقاد النظرى، ولا فى إشتغالهم بموضوع الأجناس الأدبية، ولا فى كتاباتهم النقدية، وغياب صيغة عامة وشاملة لنظرية الأدب، من حيث مذاهبه وفنونه، وعلاقاته المتداخلة والمتشابكة ببقية الفنون على وجه الخصوص، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام، كان وراء رسم الخط الفكرى لدى محمد مندور، لا من حيث مناصرة قضية الفن للحياة، لا من حيث مناصرة قضية الفن للحياة، ولا من حيث فى الدعوة إلى الإلتزام فى الأدب والفن، فعمل بذلك على تكريس وجود حقيقى للأدب والفن الهادفين، والدفاع عن قضية الواقعية فى الأدب والفن، والسعى إلى إضفاء الطابع التاريخى على المجتمع العربى، الغارق فى المثاليات، و«المدثر برداءات التقديس.» إنها المحفزات القوية التى كانت وراء ظهور كتابات كثيرة من النقاد العقلانيين أو الإشتراكيين الذين كانوا على تباين إتجاهاتهم يستوحون المناهج والمثل العليا الغربية.

عندما نذكر المناهج والمثل العليا الغربية، فإننا نعود مرة آخرى للحديث عن الصلة بالثقافة الأجنبية، وكيف مهدت هذه الصلة الطريق لتمثل مفاهيمها تمثلا كان غارقا فى إستلاب لا يخلو من النظرة الإنبهارية بهذه المثل، ويمكن تلمس هذا قبل محمد مندور حين كان رفاعة الطهطاوى، وطه حسين، وأحمد لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، وعباس محمود العقاد، وعبد القادر المازنى يمتحون من فكر الغرب، ويعدونه أساسا ضروريا لتحقيق القفزة والتقدم، وكانوا يروجون الدعوة الحنينية إلى الأصول مبرزين قيمة الماضى العربى التليد، بإضافاته ومساهماته فى الفكر العالمى. أما مندور فقد خاض ـ منذ عودته إلى مصر ـ العديد من المعارك الأدبية، حول مفاهيم الأدب والنقد، بدأها سنة ١٩٤٠ فى مجلتى الرسالة والثقافة، حيث ناقش فى الأولى كلا من عباس محمود العقاد، وسيد قطب

حول الشعر المهجرى والشعر المهموس لغير المهجريين، وشعر أبى العلاء المعرى كما ناقش فى «الثقافة» محمد خلف الله أحمد موضوع النقد الأدبى من وجهة النظر النفسية، وكان كتابه «فى الميزان الجديد» الثمرة الأولى لتلك المعارك والسجالات التى بناها على التعبير الفلسفى كنقطة إنطلاق للنقد، وكان يبلور فيها أصول المنهج الفرنسى فى النقد، وهو المنهج الذى قاده إلى باريس وأثينا شكلا وموضوعا واختيارا، فكان هدفه من وراء كل هذا هو تحقيق مشروع ثقافى عربى قارد على متابعة الطريق لتجاوز إشكاليات الثقافة فى المجتمع المصرى الموزع الولاءات بين ما أفرزته المرحلة التاريخية، وبين صعود الرأسمالية المصرية فى أشكال علمانية، أو بين الحركة السلفية الإسلامية والمطالب الوطنية، لكن وداخل هذه المعارك وهذا الصراع هل أدى النقد العرب رسالته؟

هناك جوابان لمحمد مندور هما بمثابة المفتاح الذى يمكننا من تتبع الوعى النظرى وقضايا المنهج لدى محمد مندور، وبالتالى مقاربة ما يسكن منهجه النقدى من نظرات موزعة بين ما هو غربى، وبين ما هو عربى محض، على إعتبار أن هذا التوزع لا يحمل التشتت الذهنى أو الفكرى، بقدر ما يكشف عن إهتمام الناقد بوضع شروط لتأسيس هذا المنهج، وملء الفراغ بتكوين مذاهب ومدارس أدبية، يقول محمد مندور، «وإذا كان النقد الأدبى لم يستطع حتى اليوم أن يخلق فى الأدب العربى مدارس ومذاهب على نحو ما خلق عند الغرب، فإن من الواجب أن نعترف بأن النقد لا يستطيع خلق تلك المذاهب والمدارس إلا إذا تهيأت لها العقول والأذهان بحكم ملابسات الحياة ومقتضياتها، فمن المعلوم مثلا أن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبياً، وأن الحياة هى التى خلقت تلك الحياة فسجلها الأدباء وصدروا عنها...

ومع ذلك فالملاحظ ـ فى جميع البلاد العربية ـ أن حركة النقد قد أخذت تتمخض اليوم عن إتجاهات أدبية تمليها الحياة، ويوضح النقد بواعثها وأهدافها، فنجد اليوم من لا يزالون يتشبثون بنظرية «الفن للفن» أو «الأدب للأدب» بينما نجد آخرون يقاتلون فى حرارة ليعمل الأدب فى خدمة الحياة، وخدمة المجتمع حتى يلقى إستجابة من الجماهير التى طال بها الظلم وإستبعاد الفقر وضلال الجهل.»[1]

---

(١) الآداب تستفتى: هل أدى النقد العربى رسالته؟ جواب محمد مندور الآداب، نيسان ـ (ابريل) ١٩٥٤ . العدد الرابع ـ السنة الثانية، ص: ١٧ ـ ١٨ .

يقدم لنا محمد مندور ـ بعد عودته من أوربا ـ وبعد الثورة الناصرية ـ النهج الذى يجب أن يسلكه الأدب العربى إذا ما أراد أن ينخرط ويندرج فى تيار الأدب الإنسانى العام، ويقدم لنا ـ كذلك، شعوره بالفرق الشاسع الذى يفصل بين رحابة الآفاق التى يتطلع إليها الأدب، والآفاق الضيقة التى إنحصرت آدابنا فيها أمدا طويلا حتى بداية عصر النهضة الحديثة. إنه إحساس مندور بالهوة العميقة الموجودة بين الوطن العربى والغرب وهو إسحاس ليس بمركب نقص، أو شعور بالدونية، وإنما هو تحريض قوى على تجنب النقل الحرفى لمقاييس الأدب الغربى، والحرص على دراسة الأدب العربى، والمسرح العربى بوعى وتمثل حقيقى بطبيعة المعايير الأوروبية فى النقد التى صيغت «لآداب غير آدابنا» والوعى بطبيعة تراثنا العربى الذى ينبغى أن يفتح نوافذه على عطاءات ومنجزات الحضارة فى كل مكان.

من هذا الإحساس صاغ محمد مندور شعاره الذى لازمه طيله حياته النقدية بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوربية، وهو شعار كان عبارة عن صيحة ترددت أصداؤها فى كتاباته التى اختارت القراءة السياسية لمضمون النتاجات الأدبية كوسيلة للبحث عن الواقع وعن الأيديولوجى فى النتاج المسرحى. ولاشك أن مرحلة الخمسينيات، بمناخها السياسى التحررى، ثم تنامى الفكر القومى العربى، والفهم العاطفى الذى إنطرحت به أحيانا، قد قوى من الاعتماد ومن وهم الخلاص عن طريق بلورة إيديولوجية متميزة، وسحبها على كل المجالات ومن بينها طبعا المسرح والنقد المسرحى.

كان الشعار كالتالى: «ياويل الأدب إذ حده شئ غير الحياة». إنها الصيحة التى جعلت محمد مندور يلح على تأسيس مذهب أطلق عليه «المنهج الايديولوجى فى النقد» اعتقادا منه أن هذا الاتجاه هو الذى سينقد النقد العربى من وهنه وضعفه، وسيضعه فى مسار خصب ومتنوع هو مسار التفاعل الايجابى مع الواقع.

إن مفهوم هذا النقد الذى انتهى إليه محمد مندور ـ فى نهاية المطاف ـ كما يقول محمد برادة «ماهو إلا انعكاس للميكانيزم المتحكم فى الحقل الثقافى الجديد بعد ١٩٥٢، ومن ثم فإننا لا يمكن أن نفهم لبس مصطلحاته، واحتياج تحليلاته إلى العمق والصلابة النظرية إلا بترابط الاتجاهات الثقافية والايديولوجية السائدة آنذاك[(١)]».

---

(١) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى ـ الطبعة ١ ـ السنة ٧٩، دار الاداب ـ بيروت، ص: ٢٨.

لا نعتقد أن محمد مندور دخل مرحلة تجريب الزاد المعرفى الغربى، بكل أدواته وتقنياته دون أن يكون على علم بواقع الثقافة المصرية، بل على العكس من ذلك، لقد تمكن من أخذ الايجابى والصالح والمفيد من هذا الغرب، وتعرف على الخلل والفراغ الذى كان يتحكم فى كتابات النقاد المصريين، واستطاع ـ بعد ذلك ـ وهو فى أحضان الجامعة ـ أن يجعل نقده أكاديميا بهدف تأصيل مشروعه النقدى، وتعريف جمهور المثقفين المصريين بواسطته على تماسك النظرية أثناء التطبيق، واقناعهم بأن النقد ـ قبل أن يكون متابعة أو بحثا أو قراءة ـ هو فى الأصل ثقافة شاملة، وموسوعية، وانسانية تخدم الثقافة القومية العربية، والمجتمع العربى، وتطور ـ فيه ـ أساليب التعبير، وتضمن لهذه الاساليب خاصيتها الفنية والجمالية.

بهذه القناعات، وصل نضج محمد مندور إلى تبنى الواقعية، ووصل به هذا النضج إلى اعطاء النقد الأدبى العربى نفسا جديدا، وقفزة نوعية تتلاءم وطبيعة التناقض الثقافى والطبقى فى المجتمع المصرى. وبالمنهج التجريبى وحده ـ لا بالمقدمات النظرية المسبقة ـ كما يقول غالى شكرى: «وصل مندور إلى أبواب الواقعية الاشتراكية فى النقد الأدبى. غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده سيمات خاصة، يتميز بها وحده، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته فى حقل الأدب، فهو يتساءل: هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة؟ أم أنه يستغرق فى التذوق الجمالى البحت لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة؟

ويجيب ـ بما يفهم منه ـ أن العمل الأدبى ليس كائنا ميتافيزيقيا معلقا فى الهواء، بل ثمة وشائج حية تربط بينه وبين الحياة بصورة ديناميه هى التفاعل الحّر بين الأخذ والعطاء. ولذلك يتحتم على الناقد أن يرصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الانسانية على السواء، وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والارشاد استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ، وموقفه من المجتمع والانسان. ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزة، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبى من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع[1]».

---

(١) غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ـ الطبعة الأولى ـ السنة سبتمبر ١٩٦٥ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ص: ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

هناك مجموعة من النعوت والتسميات التى يريد بها النقاد تحديد مفهوم النقد، والمنهج عند محمد مندور، وهى نعوت وتسميات يتداخل فيها الايديولوجى بالواقعى، والواقعى بالاجتماعى، والأدبى بالخلفيات الفكرية، التى ينطلق منها الناقد لبناء توجهه ومساره النقدى، وكلها ـ طبعا ـ مختلفة فى الاسم الذى أطلقه محمد مندور على تجربته النقدية «المنهج الايديولوجى» إلا أنها توسع من محدودية التسمية فتسميها تارة «المنهج الواقعى» وتارة أخرى «المنهج الواقعى الاشتراكى» ونحن نرى أن أقرب تسمية يمكن ان تطلق عن منهج محمد مندور النقدى هى «المنهج الواقعى» لأننا نجد هذا أقرب إل روح المفاهيم والأفكار والمصطلحات التى كونت الجهاز المفاهيمى والادوات النقدية لدى مندور.

لانغالى إذا قلنا ـ ورغم الاختلاف تسمية منهجه ـ أن النظرية الجديدة للنقد لديه كان لها نزوع نحو العلمية، والنزوع العلمى ـ هذا ـ ليس فهما تبسيطيا أو سطحيا، وإنما أراد مندور أن يأخذه فى كل أبعاده واحتمالاته المفتوحة على الأثر الأدبى، وهو يعرض العناصر الاساسية المكونة لايديولوجية ما.

لقد قدم محمد مندور تصوره الخاص لمنهجه فى كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» وهو تصور عمل فيه على تحقيق تكامل معرفى بين الاختصاصات المتجاورة، والمتكاملة، مصراً على تجاوز النقد الصحفى السريع ذى التراكمات التكرارية. فبذل ـ بعد ذلك ـ مجهودا أكبر لتطويع النظريات الغربية الجديدة كى يؤسس استراتيجية يتعامل منها وبها مع خاصية العمل الأدبى والمسرحى للامساك بمضامينها وتفسيرها وتأويلها.

فماهى أهم مكونات هذه استراتيجيا منهجه النقدى؟

بالعودة إلى كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» نجد تحديدا صارما لهذه الستراتيجيا التى تعد حصيلة خبرة مندور، وثمرة ممارسته النقدية الطويلة، ونتيجة اطلاعه الواسع والموسوعى على الثقافة الغربية؛ ويمكن أن نستخلص من الآراء الواردة فى هذا التحديد، أهم السيمات التى يجب أن تتوفر فى هذا المنهج بما يتخلله من عرض للنظريات العامة التى بها يمكن الموازنة بين طبيعة المنهج والمسار الأدبى العربى. هذه المكونات والسيمات هى كالتالى:

– يرى هذا المنهج أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها.

– أن النقد الايديولوجى يجب ألا يكتفى بالنظر فى الموضوع، بل يتجاوزه إلى المضمون، أى إلى ما يصبه فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر.

- رفض نظرية الفن للفن، والتوكيد على أن الأدب والفن قد أصبح للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعادا للبشر.

- على الأدب والفن أن يصبحا قائدين للحياة.

- الدعوة إلى التزام الادباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية.

- هنا يناصر المنهج الايديولوجى عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام فى الأدب والفن، وقضية الادب والفن الهادفين، وقضية الواقعية فى الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الادب أو الفن الصدى. وهذا لا يعنى أن تتحول الواقعية إلى محاكاة الواقع وتصويره آليا، بل العبرة فى الواقعية بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع.

ويبقى أن الشئ الذى يحرص عليه مندور ـ وهو يختتم حديثه عن المنهج الايديولوجى فى النقد ـ هو حرصه على حرية الفنان بهذا المنهج لأنه لا يريد «أن يسلب الأدب والفنان حريته، وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وصفه الحقيقى فى المجتمع، وأدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الايجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها، فالأدب أو الفن بغير الجمالية والفنية، لايفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضا فاعليته، لأن تلك القيم الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب(1)».

على هذا الأسس والركائز التى يقدمها محمد مندور، نراها قريبة من المنهج الواقعى وقضاياه ومضامينه، وهو ما يجعلنا لا نساير فى تناولنا لقضية المنهج كل نظرة ضيقة للمنهج الايديولوجى.

إن كل مكونات المشروع النقدى عند محمد مندور جاءت نتيجة انفتاحة على الادبيات الاشتراكية، فبنى أسس هذا المشروع انطلاقا من بعض الدعائم التى وقفت عليها المدرسة، الواقعية فكون معجمه بمصطلحات هذه المدرسة إلا أن محمد مندور فضل اسم «النقد الايديولوجى» على «النقد الواقعى» الذى نراه الأصوب والاصح إذا راعينا المبررات السابق ذكرها.

---

(1) محمد مندور : **النقد والنقاد المعاصرون**، مطبعة نهضة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة، ص: ٢٣٦ـ٢٣٧.

إنها التسمية التى كانت تتحرك بتصورات نظرية كانت تخضع بشكل أوخر للمثاقفة، وكانت مشدودة إلى الثقافة الغربية، ومن نظريتى النقد والأدب اختار محمد مندور أدواته لمعالجة الفن المسرحى العربى، وفن الشعر معالجة أكاديمية، ومعالجة صحفية تارة أخرى. لكنها فى جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة، حتى أننا أثناء تناولنا لانتاجه النقدى فى مجال المسرح، نصادف تصوراته النظرية، وأفكاره متناثرة فى أعماله التطبيقية لمسرحيات الشاعر أحمد شوقى، وعزيز أباظة، والمسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم، إلا أنه آثر أن يقدم هذه الأفكار فى كتيب صغير باسم «المسرح» رفض فى مقدمته «أى احتمال لأن نكون قد وثنا عن الفراعنة أو العرب فنا مسرحيا بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة»... إلا أن الملاحظتين اللتين نريد ابداءهما حول مسألة التصور النظرى لدى محمد مندور فى هذا السياق هما:

١ - أن التأسيس النظرى أمام هذا الناقد لم يكن ممهدا حين أراد أن يستقرئ نظرية الأدب فى إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ومذاهبه المتعددة.

٢ ـ أن قضايا الفكر والفن فى تاريخنا الأءبى ـ قديمه وحديثه ـ كان مجرد مناقشات جزئية لافتقار القضية المطروحة للبحث إلى المعيار العلمى الدقيق، والاحاطة الشاملة بالمعرفة وتاريخ الأفكار والمذاهب والمدارس.

من هاتين الملاحظتين نجد أن التراكمات الجزئية فى مجال الاجناس الأدبية، والتاريخ الممزق لوضعية الثقافة العربية، لم تزد محمد مندور إلا أصرارا للعمل على صياغة نظرية للأدب من خلال اكتشاف المسار الأدبى العربى فى مصر، واستخلاص النظرية العامة فى الأدب من الملامح القومية فى اتصالها بآداب العالم وحضارته. لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه»، ومن تصوره للمبادئ والقواعد والاصول التى استقرت فى تاريخ النقد العالمى بين أحضان الفن أو علم الجمال، اهتم بمعظم الفلسفات الأوروبية، وبروائع الفن الشامخة عبر العصور، إضافة إلى تصوره التفصيلى لمراحل تطور الأدب العربى.

لقد كان كتاب «الأدب ومذاهبه» كما يؤكد ذلك غالى شكرى، بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الأدب كما تبناها محمد مندور طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب (فى الميزان الجديد) و «النقد المنهجى عند العرب) و «نماذج بشرية، إلى أن أدار منهجه التطبيقى على مسرحيات شوقى وعزيز أباظة، والشعر المصرى بعد شوقى وغيرها من أعماله

التى توالت منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع أقطاب الأدب فى مصر، والصورة التاريخية لنظرية الأدب التى صاغها فى «الأدب وفنونه» هى الصورة المكتملة الوحيدة فى نقدنا الحديث إلى الآن[1]».

إن الوصول إلى الوعى النظرى، والانتقال بعد ذلك إلى مرحلة التطبيق ليس أمرا سهلا، وإيجاد تكامل بين النظرى والتطبيقى أمر يتطلب فى سيره كل حيطة وانتباه وتبصر، ويتطلب كذلك ملاحقة النتاج الأدبى فى تطوره وتحوله ضمن سياقه الخاص والعام، وهذا ما جعل الناقد محمد مندور ـ ذى الاتجاه الجمالى والذوقى ـ يبقى هو نفسه الناقد الايديولوجى فيما تلا من مراحل تطوره، وهى أقصى فترات انتاجه.

لقد قادته جزئيات أعماله التطبيقية ـ على المسرح ـ إلى الرؤية الكلية الشاملة، أى إلى النظرية فى تفاعلها بالتطبيق، تتفاعل عنده نظرية النقد المسرحى مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلا ومضمونا. وهذا لا يمكن أن ندركه ونستشف حضوره إلا من خلال كتابين أساسيين فى تجربته النقدية هما «المسرح النثرى» و «مسرح توفيق الحكيم» كمجهود بذله مندور لشرح وتقديم المذاهب الأدبية والمسرحية انطلاقا مما عرفته الأداب الاجنبية، شعورا منه بوجود أزمة نقدية عندنا نتيجة انعدام تحديد فلسفى للمفاهيم المكونة لهذا الوعى النظرى.

من هذا الاحساس عمل مندور على وضع الدعامة الاساس لقيام نظرية للادب فى اللغةى العربية ليست نظرية غربية، وليست نظرية مستوردة، ولكنها شئ جديد تحمل عبء صياغتها العلمية أبناء الجيل الجامعى الجديد وفى مقدمتهم محمد مندور الذى أعطى للمسرح ـ فى كتاباته ـ عناية خاصة، وحضورا أوسع وأشمل بالقياس إلى باقى الفنون الأخرى لأن المسرح عنده ظاهرة اجتماعية، لها دور أساس فى نشر الوعى والنقد الاجتماعى البناء، وبلورة الوعى التاريخى البديل للسائد، فكيف تعامل محمد مندور مع هذا المسرح؟

كيف قرأ محمد مندور تجربة المسرح المصرى المعاصر؟

بعد ثورة الناصرية عام ١٩٥٢ كرس محمد مندور جهوده وعطاءاته النقدية لخدمة النقد الأدبى والمسرحى، أكثر مما كتب فى الموضوعات السياسية والاجتماعية، لكنه سيحتفظ بالروح السجالية، وبالخصائص المميزة له والتى اكتسبها أثناء «المعركة السياسية» التى

---

(١) نفسه، ص: ٢٥٣.

خاضها من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ وكان همه في هذه الجهود هو ترقية المجتمع المصرى، والدعوة إلى اتخاذ موقف واضح ورصين من القضايا المطروحة في الساحة الثقافية والسياسية، وقد كانت كتاباته عن المسرح ـ من حيث الكم ـ أكثر وأوفر بالقياس إلى بقية ما كتبه عن باقي الأجناس الأدبية الاخرى. وهو في هذا المجال تراه يتنقل من نظرية الدراما، إلى تاريخ المسرح ونقده، ويحدد مندور نفسه المنظور العام الذى صدر عنه في مقالاته النقدية فيقول «في السنوات الاخيرة ركزت اهتمامي على الأدب الدرامي، وأظن أننى أسهمت في تصحيح المفاهيم الدرامية، وربطت الاصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيما لذاتها، وإنما هي مجرد وسائل.. وحلّلت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل في خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد في النقد الأدبى، وقلت إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ في الأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح في توصيلها إلى النفوس، والنفاذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم[1]».

يبدو أن محمد مندور قد وضع يديه على الاهتزاز النظرى، والفوضى التى كانت تتميز بها الحياة الفنية والمسرحية المصرية في بدايتها، وأنه وضع نصب عينيه هدف تصحيح المفاهيم، فاختار الشكل المدرسى لمحاضراته في النقد المسرحى، فركز اهتمامه على تطور النظرية الأدبية في المسرح والرؤية النقدية له، ثم عمل على تطبيقها على أحمد شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم وغيرهم، وتحول هذا الشكل المدرسى لمحاضراته ـ فيما بعد ـ إلى كتب مستقلة، وأضاف إليها محمد مندور فيما بعد نتاجا آخر يختلف عن النقد الجامعى، وهو ملاحقته للحركة المسرحية المصرية، ومشاهداته المتنوعة لما كان يقدم فوق الركح في القاهرة، فكان يكتب حولها تعليقات كان ينشرها في صحفتى «الشعب» و «الجمهورية» وجمعت بعد ذلك في كتابين هما : «في المسرح المصرى المعاصر» و «المسرح العالمى» ولعل المحرك الاساس الذى كان يحرك هذه الملاحقة هي التوكيد على استخدام المسرح كوسيلة فعالة في سيرورة التحول الاجتماعى وبلورة الوعى الجديد، ويتطابق ذلك مع النهضة التى عرفها المسرح المصرى منذ ١٩٥٦، ويساير في الوقت ذاته قناعة محمد مندور بأن هذا المسرح يمثل أحد الأجناس الأدبية التى أثارت اهتمامه في مجال النقد الايديولوجى فجعلته يرى أن المنهج الواقعى لا يمكن أن يتحقق إلا بدراسة المسرح ومحاولة الكشف عن التأثيرات الفعلية التى يتركها في نفوس الجمهور، لأن المسرح ـ عنده ـ من

(١) فــؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ـ الطبعة ١، السنة ١٩٦٥ كتاب مهلال رقم ١٧٢ الصفحة ٢١٩.

أخطر المجالات الجماهيرية على الاطلاق، لذا نلمس في كتابات هذه المرحلة عناية كبيرة بهذا «الجنس الادبي». وبقراءته التي حدد بها محمد مندور في كتابة «الأدب وفنونه» مجموعة من الفروض النظرية التي استقاها من تاريخ الأدب المسرحي لتكوين مفهوم عام لهذا الفن، ولاشك أن تصور الناقد لاحد الفنون الأدبية، وهو الدعامة الاساسية لمنهجه النقدي أثناء التطبيق. إن مندور ـ في مفهومه عن فن المسرحية سواء في أطارها الشعرى أو في قالبها النثرى، لا يفرق بين مسرحية وأخرى على أساس «الشكل اللغوى» لأن المسرحيتين تنبعان من نفس المصادر والأصول التي مرت بها تطورات العمل المسرحي عبر التاريخ . ولعل كتابه «مسرحيات شوقي» كما يقول محمد برادة «هو الذى يعكس بكيفية أوضح الطابع الجامعي للنقد المسرحي عند مندور أما كتاباه: مسرحيات عزيز أباظة ومسرح توفيق الحكيم، فإنهما لا يخلوان من نغمة الجدالية. وما نقصده بالنقد الجامعي، هو تطبيق معايير أرسطية وكلاسيكية على النصوص المسرحية، مستعينا بعقد مقارنات مع تراجيديات ودرامات «عالمية» يتخذ منها مندور نقطة ارتكاز، ونموذجا للاستشهاد. وهذا اللجوء المستمر للقواعد، وللسجل المسرحي الكلاسيكي، يبرره مندور بـنصوص مسرحية في الأدب العربي القديم[١]».

وإذا ما ألقينا نظرة على الكيفية التي يقرأ بها محمد مندور النص المسرحي نجده يسلك السبيل ذاتها التي سلكها لويس عوض، حيث يشترط في نقد التأليف المسرحي الاهتمام بهيكل «الرواية» وطريقة بنائها، وارتباط حلقاتها، واستخراج العقدة، وكيف هيئت، وهل نجح المؤلف في الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند الجمهور. معنى هذا أن مندور يحكم على المسرحية من خلال مقاييس أرسطية تقليدية. ومن خلال تحليل نظرية المسرح حاول هذا الناقد أن يستخرج مفهوما عاما للمسرح ولوظائفه طبقة على مسرحية أحمد شوقي عندما لاحظ فيها انعدام عنصر الحركة الذى يعد العمود الفقرى في الدراما حسب تعريفات أرسطو.

لقد حاكم محمد مندور مسرحيات شوقي على ضوء ما قرره كتاب فن الشعر لأرسطو كما يؤكد أن مندور هو الناقد الارسطي الذى يقبل على التجديد بمقدار، ويتردد كثيرا قبيل أخذه بالظواهر الجديدة في الفن الدرامي، لأنه تكوينه الثقافي المبكر في رفقة

---

(١) محمد برادة : **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، ص: ١٣٧ ـ ١٣٨ .

اليونانيات والمنهج الفرنسى هو السبب الرئيس والهام فى تعلقه بروح أرسطو أثناء تقويم العمل المسرحى.

عندما فضل محمد مندور أن يكون ناقدا واقعيا اشتراكيا، فإنه لم يرفض المحاكاة الارسطية، بل اتخذها بوصلته في القراءة، وأضاف إليها اطلاعه على برتولد بريخت صاحب المسرح الملحمى، وهكذا نرى أنه ركب مجموعة من النظريات المسرحية المتناقضة، وصاغها فى مشروعه النقدى خدمة لمنهجه الايديولوجى. إن محمد مندور الارسطى هو نفسه رائد النقد الواقعى فى التجربة النقدية، داخل مصر، لقد ظل البناء الكلاسيكى هو البناء النموذجى للعمل المسرحى عند مندور، كما ظل الهدف الاجتماعى والمضمون الانسانى المتقدم هو المحتوى الذى ينبغى ألا يخلو منه عمل مسرحى جاد، وهذا هو السبب الذى جعله يعاين قصور المعايير والقواعد الاكاديمية التى دأب على تلقينها لطلبته ودفع به إلى اللجوء إلى استعمال مصطلحات مغايرة لما درج على استعماله لتحليل بعض المسرحيات الجديدة، مثلما فعل مع نعمان عاشور واصفا نوعية مسرحه بـ «الأرتشرك» وهو مصطلح روسى يعنى العرض المسرحى لقضية من القضايا الاجتماعية إلا أن مندور رغم كل هذا «لم يرتق فى نظر محمد برادة إلى اعادة صياغة إشكالية المسرح المصرى ضمن منظور نظرى يتيح له أن يضع موضع التساؤل جميع المفاهيم الملفوظة التى تحول دون تحقيق تجاوز حقيقى لأزمة المسرح العربى[1]».

لكن رغم هذه المواقف من تجربة النقد المسرحى عند محمد مندور فإننا نقول لقد عمل هذا الناقد على ترسيخ ممارسة سليمة للنقد المسرحى داخل وعى نظرى جديد يبدأ بالأصول اليونانية، لينتهى بالفروع التى هى امتداد للاصل. إنها التجربة التى قادته إلى الانفتاح على قضايا المسرح المصرى، وعلى الفراغ الذى كان قبل أن يوجد هذا المسرح، وعلى الاحداث السياسية التى عاشتها مصر قبل وبعد الثورة، وهوما أفضى به كى يدعو إلى منهجه النقدى الواقعى الذى سيتخذ أبعاد جديدة، وسيطرح أسئلة مغايرة فى مجال أوسع وأرحب هو مجال النقد المسرحى العربى.

---

(١) نفسه، ص: ١٤٥.

المنهج الواقعي والتركيب بين المناهج
لدى الناقد المسرحي العربي

كان التركيب بين المناهج ـ مايزال ـ أحد الوسائل الهامة التى جعلت الناقد العربى يسهم بجهده الخاص، ويشارك بثقافته وطموحه فى مجال البحث المنهجى لتجريب إمكانات وتقنيات هذا التركيب، كى يخلق تكاملا بين الأدوات المكتسبة التى تهتدى بملكاته، ورؤيته الخاصة، وبالفضاء الثقافى الذى يعيش فيه .

وإذا كان الجمع بين المناهج مسألة يتفق فيها أكثر من ناقد مسرحى عربى، فإن ما ينبغى ملاحظته على هذه العملية هو أن هذه الملكة لم تكن تكفى لتحقيق طفرة نوعية فى النقد المسرحى العربى، لأنها لم تكن مستندة إلى وضوح فلسفى وابستمولوجى يقيها من العسف فى قراءة النتاج المسرحى ويجنبها التكرار والسطحية .

وبالرغم من غياب هذا الوضوح، نقد دأب النقاد العرب على إيضاح مرتسمات البعد الاجتماعى والواقعى فى المسرح، وتبنوا مفهوما أقل تحديدا ودقة فيما يخص بناء المسرحية، وشكل عرضها، لأن البعد الاجتماعى فى قراءتهم للمسرح العربى لديهم صار أكثر انفتاحا على أبعاد الحياة الاجتماعية فى جود الفنان الفردى فيها،وفى وجوده الاجتماعى .

من هذا المنظور يتبين لنا أن النقد المسرحى العربى، لايدل على اتساع رقعته فحسب، وإنما يدل على ازدهاره فى الوطن العربى بعد أن ساد مفهوم الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، وأن انتاج الأدب عملية اجتماعية، وبالتالى فالمسرح ممارسة اجتماعية تخضع لنفس الشروط التى تحدد مجمل خصوصيات الممارسة الأدبية .

إن الأدب ـ حسب هذا المفهوم الذى نجد له امتداده فى المسرح ـ كان محركا للوعى لدى رجل المسرح العربى، مما جعله يعبر عن الواقع الاجتماعى لطبقته فى عصر معين، ويتجه بخطابه إلى قطاع اجتماعى قد يكون طبقة ذات حدود اقتصادية. إن وضوح هذا المفهوم لدى الماركسيين العرب، أعطى للناقد الواقعى إمكانية قراءة مضمون الانتاج المسرحى، انطلاق من مقولات أساسية تقوده إلى مواقف عينيه حسب قضايا المنهج التى حددت مقاييسها وفق الوعى بالشروط التالية :

ـ أن المادة سابقة للفكر، والوجود سابق للوعى

ـ أن الوجود الاجتماعى هو الذى يقرر الوجود الفكرى . فيترتب على ذلك تأكيد أسبقية المحتوى على الشكل دون أن يمنع ذلك من التوكيد على وحدتهما الدياليكتيكية .

ـ أن المجال الشكلى موضوعى ونسبى . موضوعى لأنه يتعلق بالشيء لا بالتذوق، ونسبى لأنه مرتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة، ويختلف باختلافى العصور والطبقات، لأنه يتحدد بفعل حركة التاريخ، إذ لا وجود لجمال برىء منسلخ عن حركة الواقع والتاريخ.

ويتبين لنا من دراسة أشكال النقد المسرحى العربى أن أكثر الانماط قدرة على تمييز الابداع المسرحى عن الايديولوجيا بمعناها السياسى هو الاتجاه الذى اخذ بمفهوم الرؤيا بمعناها المرتبط بنظرة الجماعة، لما يحتوى عليه هذا الاتجاه من مفهوم توسط فكرة الجماعة بين الوعى الفردى والواقع، وتوسط الشكل الأدبى بين الفرد ورؤية العالم التى يعبر عنها، كل هذا صار يحقق مرونة كبيرة فى التعامل مع النص المسرحى باعتباره حاملا لايديولوجيا معينة، ومعبرا ـ فى الوقت نفسه ـ عن موقف ايديولوجى. من هذا المنظور تحكمت قراءة مضمون النصوص المسرحية، عند فاروق عبد القادر، وصبرى حافظ، وغالى شكرى، وعبد الله أبوهيف، وعلى عقلة عرسان، ومحمود أمين العالم، وابراهيم عبد الله غلوم على اختلاف قراءتهم، وتجاربهم، وحمولاتهم الفكرية والمعرفية .

إن أول ظاهرة فى قضية المنهج لدى هؤلاء النقاد تلفت النظر، هى أن الواقعية التى ستكون المذهب الفنى والأدبى لديهم، هى الواقعية الاشتراكية العلمية القائمة على « الماركسية بمفهومها العربى» ، غير أن هذه الواقعية تتلون ـ دائما حسب ثقافة الناقد، حسب طبيعة المجتمع الذى يوجد فيه، أما الظاهرة الثانية، فهى أن نقدنا المسرحى يكاد يكون كله مضمونيا، ويكاد منهج نقد المضمون أن يكون القاسم المشترك بين العديد من النقاد وكتاب العروض المسرحية، حتى أننا لا نجد كتابة نقدية إلا وتحاول أن تبنى بيتها الفكرى على أساس اجتماعى ـ مضمونى .

وتبقى قراءة المضمون محكومة بالتركيب بين المناهج، والأمثلة عن هذا التركيب كثيرة يمكن حصرها فى الأمثلة التالية :

١ ـ هناك حنا عبود فى كتابه « مسرح الدوائر المغلقة تختلط الميول الماركسية بالفرويدية بالعدمية، حيث يسيطر الملمح الأخير خاصة، وسيفصح أكثر عن الماوية، مع ظهور ميل جديد نحو البنيوية كما يقول نبيل سليمان نجد انفسنا فى هذا الكاتب أمام نموذج فذ فى النقد المحلى ـ وربما العربى ـ للانتقائية ».... إن الناقد لايفتأ يوطف الاعلام الماركسيين لتوكيد مايذهب إليه بدءا من ماركس وانجلز حتى بريخت (١) .

٢ ـ وهناك رياض عصمت الذى ساق بعض الأسس النقدية النظرية فى كتابه (قصة السبعينات)، والتى يتسند إليها فى اجراءاته التطبيقية، ومع ذلك فإن العمل الأدبى بناء جدلى متكامل من المضمون والشكل وأن كل نقد ينطوى على جانب ذاتى (ذوق وثقافة الناقد وانتماؤه الفكرى) .

يؤكد رياض عصمت أن كل المصادر مشروعة فى سبيل تحليل العمل الأدبى . والنقد عمل تحليلى ـ أولا ـ من التحليل النفسى إلى التحليل السوسيولوجى إلى التحليل الاقتصادى السياسى إلى التحليل البنيوى.

وقد ذكر الناقد فيما يتعلق بالواقعية أنها اليوم الهمّ السياسى والفلسفى للانسان المعاصر، وأنها (تبين) مدى التفاعل مع الواقع وتجسيده بصدق فنى، محتوية على السريالية والتعبيرية والرمزية (٢) .

إن كثيرا من الذى غامروا فى توظيف المنهج الواقعى واستخدموه فى قراءة تجربة المسرح العربى، يقدمون دراسات تفتقر إلى المنهجية والدقة، أو تقوم على أفكار خاطئة محكومة بالنزعة التى تبحث فى النتاج المسرحى عن الوثيقة، وتهتم بالفكرة التى يريد الكاتب التعبير عنها، دون الانتباه إلى خصوصية النص المسرحى بوصفه خطابا تخليبليا يتخذ شكل المسرح، أى أنها تبحث عن مضمون العمل وعن مدلوله، دون أن تولى مايجعل هذا المضمون قابلا للتوصيل، أى الدال، إن تطبيق هذا المنهج يتطلب الكثير من النباهة والحذق والدقة، بل وتجاوز الفهم الدوغمائى والسطحى للماركسية فى الفهم الذى أدى فى مجال

---

(١) نبيل سليمان: **مساهمة فى النقد الأدبى**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. االطبعة الأولى، السنة ١٩٨٣ ، ص:٤٩ .

(٢) نفسه، ص: ٨٧.

الأدبى إلى العقم، وذلكم بتقديم تأويل ميكانيكى للعملية المسرحية. فتحول إلى نوع من الشعارات، الشيء الذى أدى إلى الوقوع فى شرك الدراسات الكلاسيكية التى تدرس الدلالات وحدها .

ومما يعاب على نقاد المنهج الواقعى، كونهم يساوون بين النص المسرحى ومرجعيته، سواء كان المرجع ماهو اجتماعى أو ماهو سياسى، أو العلاقات المادية والايديولوجية، وأصبحت دراسة المسرحية هي دراسة المرجع مستهدفة القوانين الاجتماعية فى النص عوض قوانين النص، ذلك أن هذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل، غير قابل للاختزال إلى خطاب ايديولوجى . إن قراءة بعض نقاد هذا المنهج أدت إلى :

١ ـ منزلق التبس فيه الموقف الفنى بالموقف السياسى، ذلك أن غياب المعيار الفنى، أقحم هذا النقد فى تصنيفات خارجية ترتبط بمناقشةأراء الكاتب وانتمائه الطبقى على حساب النص المسرحى، فنتج عن ذلك رفض بعض الأعمال، لأنها لاتمتلك القدرة على خلق الايحاءات أو دلالات معينة فينتهى الموقف النقدى إلى ردم عمل المبدع فى احكام قيمية وتصبح اللحظة السياسية ـ عندئذ ـ هى الحامل الأساس للحظة الأدبية .

٢ ـ الاسقاط الايديولوجى فى النقد الأدبى . ذلك أن هذاالاسقاط كما يقول د . محمود طرشونة ينوس بين قطبى التحامل والتمجيد . بحسب انتماء المبدع إلى ايديولوجية الناقد، أو عدم انتمائه إليها، فينقلب النقد محاكمة للمبدع ولو كان فنه فى أعلى الدرجات، أو تمجيدا له ولو كانت اثاره هابطة من الناحية الفنية، ويصنف الأدباء إلى تقدميين ورجعيين مهما كان حظ أدبهم من الجودة[1] .

هذه إذن أهم ماتتميز به تجربة النقد الواقعى المسرحى العربى، فى جل الاقطار العربية، ولدى جل النقاد الذين التزموا بالدعوة إلى حصر وظيفة المسرح فى مهام سياسية تكون فى الغالب على حسب المكونات الفنية والجمالية. وهو مازال سائدا إلى الآن كقضية منهجية لم تستطع الدخول فى مرحلة نقد جديد يقرأ بعيون مغايرة متغيرات المسرح العربى.

---

(١) د. محمد طرشونة: **مشكلة الاسقاط، الفصول الاربعة**، السنة الثامنة شوال ١٣٩٤ يونيو ١٩٨٥، العدد٦٩، ص: ١٩١ ـ ١٩٢.

خاتمة

لانريد أن ندعى فى هذه الخاتم، أننا سنقدم حقائق نهائية، ويقينا مطلقا، وآراء ثابتة نقول بها أننا امتلكنا الاحاطة الشاملة بالموضوع، ولكننا نريد تقديم مجموعة من المواقف والآراء النسبية التى وصلنا إليها بعد قراءتنا لاشكالية النقد المسرحى العربى، وبعد أن اقتنعنا فى هذه الاطروحة بعد م وجود منهج بإمكانه الالمام الشامل والنهائى بكل جوانب القضايا المطروحة، وبعد أن اقتنعنا أن كل إضافة قدمناها فى كتاباتنا، هى بالضرورة إضافة ستصير موضوعا قابلا للقراءة والنقد، لأنهاستفتح آفاق رحبة وجديدة فى مجال النقد المسرحى العربى يمكن أن تغنى هذا الموضوع البكر بمساهمات أخرى تزيد من دعم الصواب فى هذه الكتابة، وتعدل بعض الاخطاء التى ماتعمدناها لأنها يمكن أن تكون نابعة من طبيعة الدراسة، وما أملته من تركيز وتكثيف للافكار والآراء ، والمواقف التى كانت مرجعيتها منطلقة من تجربتنا النقدية ومتولدة من أجواء البحث العلمى الذى حفزنا على صياغة هذا الموضوع واختيار وفرز النماذج المساعدة لجعل جهدنا أصيلا وعميقا ومتماسكا توخينا به الوصول إلى العلمية فى تناول مواقف وأراء النقاد والباحثين وفهمها وتفسيرها وتركيب رؤيتها من القضايا الصغرى والكبرى التى انبنى بها هاجس البحث عندنا بالحوار والاختلاف فى مجال المسرح وفى نقده .

من هنا يمكننا القول إن المسرح العربى الآن ومابعد الآن يملك ماضيه أمامه وليس خلفه، وأنه مسرح يبحث لمشروعه الحضارى عن الاكتمال، إلا أنه الاكتمال الذى ظل رهين سيرورة المجتمع العربى بكل مايعتمل فيها من تناقضات وصراع، وانغلاق وانفتاح، وقبول لوظيفة الثقافة أو رفضها .

إن المسرح العربى باعتبارها موضوعا للنقد المسرحى العربى وباعتباره يعيش تجريبية تعرف المد والجزر، والجودة والرداءة، التقدم والتأخر، فإنه بالضرورة مسرح سيترك انعكاسات وتأثيرات قوية على النقد المسرحى، حيث سيطبعه بايقاعه الذى يضبط خطوات هذا النقد حسب ماتمليه ايقاعات المسرح

من هنا بدأنا فى هذه الأطروحة من الخواتم بهدف الوصول إلى المقدمات، أى بدأنا بالنقد الأدبى فتحدثنا عن الصعوبات والمعيقات التى تحول دون استواء خطاب هذا النقد لانه يوجد فى كينونة هشة تعيش ـ أحيانا ـ مشاكلة مزيفة مع الغرب، أو تدخل إشكالات المثاقفة دون أن تعرف درجات الاختلاف بين عناصر التفاعل الثقافى وقد أعطينا نماذج لذلك فى الخلاصات التى وصل إليها الباحثون العرب وهى غياب الفهم الكافى بجذور المفاهيم الفكرية والفلسفية الغربية، وغياب القدرة على ملاحظة الفروق النوعية بين الأداب الأوربية والأدب العربى وعدم الأخذ بعين الاعتبار تأثير التطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تشهدها بيئات الأدب .

إن كل المفاهيم والمصطلحات المعربة أو المنقولة عن الغرب صارت فى الخطاب النقدى العربى ـ نتيجة غياب هذا الفهم ـ تطبيقات الية لمقاييس مسبقة الصنع، سهلة الاستخدام، لكنها قليلة الجدوى .

أمام هذه الاشكالية الفينا أنفسنا أمام الباب المسدود، أو الردب، ذلك أن مشروع النقد الأدبى العربى ـ كان ومازال ـ ينى صرحه سافا فوق ساف، أما باقتراح نظرية نقدية عربية . واماء اختيار الانتقائية والتوفيقية كمفتاح سحرى لهذه المشكلة، وهو فى هذا البناء كان يسعى جاهدا إلى :

١ ـ استيعاب التجربة النقدية الغربية

٢ ـ الوعى بالمنهج فى الممارسة النقدية العربية .

وحتى نقترب من موضوع النقد المسرحى العربى وإشكالاته، قمنا برصد خصوصيات التجربة المسرحية العربية ـ من بداياتها إلى الآن، ووجدنا أن المسرحيين العرب يحرضون على الخروج من يقين الجواب وقبول الاشكال الجاهزة، والعلبة الايطالية، والايهام المسرحى، ويدعون إلى الشك فى الجواب حتى يتم هذا المسرح مشروعه فى تجريبية تكون واعية بقواعد إعادة التأسيس للبديل فى كتابة النص الدرامى وفى تقديمه على الركح . من هنا وقفنا على إشكاليتين أساسيتين هما :

ـ مسألة التجريب فى هذا المسرح .

ـ وهوية المسرح العربى بين الاقليمية والعالمية .

فكانت هاتين الاشكاليتين بمثابة الاداتين اللتين مهدنا بهما لفهم واقع النقد المسرحى العربى واسئلته .

لقد ظلت إشكالية المنهج والتخصص فى النقد المسرحى العربى تمثل الموضوع الأكثر تعقيدا واعتكالا، ذلك أن حضور ناقد الأدب يكاد يكون الاكثر حضورا فى قراءة التجربة المسرحية العربية إذا قارنا هذا الحضور بغياب الناقد المسرحى المتخصص الذى يعرف أسرار اللعبة المسرحية، وله ثقافة مسرحية وأدبية وفنية ونقدية بها يستطيع تفكيك نص العرض، أو النص الدرامى بهف إعادة تركيب هذا النص بهذه الثقافة المتنوعة، من هنا كانت أهم مظاهر وسلبيات هذا النقد مرتبط بمراحله التالية:

١ـ مرحلة التأريخ لبواكير التجربة المسرحية العربية الطارئة على الثقافة العربية برؤية ثابتة.

٢ـ مرحلة الكتابة عن المسرح من موقع المواقف الذاتية حول ما يطرحه من قضايا إجتماعية، علما بأن هذه الكتابة كانت تجريبية تحركها ثقافة مسرحية ناشئةومحددة. إنها القراءة الإنطباعية التى تحكمت فى بدايات النقد المسرحى العربى.

إن تجاوز هاتين المرحلتين لم يتحقق إلا بعد أن بدأ التعرف على المناهج النقدية الغربية، إلا أن هذا التجاوز ظل محكوما بالمقارنة بين ما هو متوفر من ثقافة مسرحية لدى الناقد العربى وبين ما هو لدى الغرب الذى يمتلك حركة نقدية متجددة موصولة إلى ما قبلها وممهدة لما بعدها... وهذا ما لم نشهد مثيلا له فى الوطن العربى، وستوضح دراسة التجربة

النقدية من البدايات إلى الآن هذه الإشكالية بين المنهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعي المسرحي والوعي النقدى، وهو ما أعطانا مجموعة من السلبيات التى أتسم بها هذا النقد:

١ـ لأنه لم يستطع التمييز بين الأنواع المسرحية العربية إعتمادا على موضوعاتها.

٢ـ لأنه لم يتمكن من تمثل المناهج بشكل عميق يحيط بإشكالاتها وخلفياتها المعرفية والإجتماعية والفلسفية.

٣ـ لأنه خلط بين النقد النظرى والنقد التطبيقى الذى يتعايش مع هذا النظرى مما حال دون التبشير بإتجاهات مسرحية أو نقدية يتبناها مسرحيونا ونقادنا.

٤ـ لأنه يمتح نصه النقدى من خليط لفظى وكلامى متعدد الإنتساب ومجهول الدلالات.

أمام هذه السلبيات كأن المسرح العربى يعيش حواره مع توجهات وتيارات مسرحية غربية فتأثر بالمسرح الملحمى والتجربة العبثية، والمسرح الفقير، ومسرح القسوة بينما لم يتأثر نقادنا بأسلوب هذه التجارب.

من هنا خلصنا إلى مسألة التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص فوجدنا أن هذا يمثل معيقا حقيقيا لبناء جهاز مفاهيمى صحيح للنقد المسرحى.

فى الوطن العربى هناك نقاد يجتهدون فى هذا المجال إجتهادا فرديا لنقل المفاهيم والمصطلحات المسرحية الغربية، فبعضهم ينقل، وبعضهم يترجم، وبعضهم الأخر يعرب. وفى كل هذه العمليات وجدنا أن كل ناقد يغنى على ليلاه وان كل ناقد يختار الكلمات العربية التى يحس أنها تحمل دلالات المصطلح الأصلى.

إن طبيعة ومادة المصطلح المسرحى ووجوده ضمن الإيقاع العام للغة مازال يثير إهتمام وتساؤلات النقاد العرب، وما زال خلله يحفز على تقديم حل لمسألة المصطلح سواء على مستوى الوضع أو النقل أو الترجمة. وأهم خلاصة وصلنا إليها فى هذا المجال هو أن وجود المصطلح بشكل سليم يقتضى تمثل تركيب أجهزة المصطلح ويقتضى مراعاة بقية عناصر النظم التى تنقل عنها المصطلحات إلى مجال النقد الأدبى والمسرحى. وبما أن قراءة المضمون تمثل المساحة الأكثر امتدادا وحضورا فى النقد المسرحى العربى، فقد قدمنا صورة التجربة الواقعية فى المسرح العربى ونموذجه نعمان عاشور والناقد محمد مندور الذى

يمثل صورة النقد الواقعى. وفى الختام إستعرضنا مسألة التركيب بين المناهج لدى الناقد المسرحى العربى وكيف صار التركيب مسلكا مقبولا وسهلا عند أكثر من ناقد.

إن ما ظل يثير إنتباهنا فى كل ما قدمنا من قراءات هو أن النقاد المسرحيين العرب ما زالوا يعدون المسرح أدبا، وأنه انتاج لغوى أكثر منه مجموعة من النصوص التى تشتغل كعلامات حية لها برنامجها الخاص داخل سيرورة البرنامج السردى للعرض المسرحى. إنها المعرفة التى لم تستطع أن تخاطب وتحاور المسرح بخطاباته المختلفة ومستوياته المتعددة. إنها إشكالية ما تزال مهيمنة على شكل القراءة وفى النقد المسرحى العربى الحديث، فهل سيشرع هذا النقد فى إعادة النظر فى الموجود بحثا عن مناهج مغايرة؟

هذا هو السؤال الذى لا نستطيع الاجابة عنه الان لان ذلك مرتبط بتغيير جذرى فى المناهج المتداولة التى لم تعد صالحة لقراءة التجربة المسرحية العربية.

مراجع البحث

١- الكتب :

- أ -

* أدونيس - **الثابت والمتحول**: بحث فى الأتباع والإبداع عن العرب، صدمة الحداثة دار العودة، بيروت. الطبعة الأولى ١٩٧٨ .

* إلياس خورى - **الذاكرة المفقودة** - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

- ب -

* برهان غليون - الوعى الذاتى - منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٩٨٧ .

* بول شاوول - **المسرح العربى الحديث** (١٩٧٦ - ١٩٨٩) - رياض الريس للكتب والنشر - لندن ١٩٨٩.

- ح -

* حسن المنيعى - **آفاق مغربية: مجموعة من المقالات عن الأدب والفن** - المطبعة الوطنية مكناس - الطبعة الأولى نوفمبر ١٩٨١ .

* حسن عبيد ـ **تطور النقد المسرحى فى مصر** ـ المؤسسة المصرية العامة للتألف والانباء والنشر ـ الدار المصرية للتألف والترجمة ـ الطبعة الاولى ١٩٦٥.

* حنا عبود ـ **المدرسة الواقعية فى النقد العربى الحديث** ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق ١٩٧٨

* حياة جاسم محمد ـ **الدراما التجريبية فى مصر ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها** ـ دار الآداب، بيروت .

ـ خ ـ

* خلدون الشمعة ـ **النقد والحرية** ـ منشورات اتحاد كتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٨

ـ ر ـ

* رياض فاخورى ـ **ليستيقظ الأساتذة** : دراسات فى النقد، دار الطليعة، بيروت .

* رينيه ويليك ـ **مفاهيم نقدية** ـ ترجمة محمد عصفور ـ عالم المعرفة العدد ١٠ ، فبراير/ شباط ١٩٨٧ فبراير / شباط ١٩٨٧ـ سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت .

ـ س ـ

* ستانلي هايمن ـ **النقد الأدبى ومدارسه الحديثة** (ترجمة) إحسان عباس/ محمد يوسف نجم . دار الثقافة ، بيروت، لبنان.

ـ ع ـ

* عبد الله أبو هيف ـ **الإنجاز والمعاناة: حاضر المسرح العربى فى سورية** ـ إتحاد الكتاب العرب دمشق. الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

* عبد الله العروى ـ **أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخانية؟** ـ ترجمة د. ذوقان قرقوط المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٨ .

* عبد السلام المسدى ـ **النقد والحداثة** ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨٣ .

* عبد السلام المسدى ـ **صياغة المصطلح** ، أسسها النظرية، (بحوث ودراسات المصطلح العلمى ـ إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين ـ بيت الحكمة، قرطاج الجمهورية التونسية وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩ .

* عبد الفتاح كيليطو ـ الأدب والغرابة: دراسة بنيوية فى الأدب العربى ـ دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى مايو ١٩٨٢.

* عبد الواحد لؤلؤة ـ **موسوعة المصطلح النقدى** ـ المجلد الأول ـ بغداد ١٩٨٢.

* عثمان بن الطالب ـ **تأسيس القضية الإصطلاحية** (بحوث ودارسات المصطلح العلمى) إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين ـ بيت الحكمة ـ قرطاج تونس الجمهورية التونسية وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩.

* على الراعى ـ **المسرح فى الوطن العربى** ـ عالم المعرفة العدد ٦٥، يناير ١٩٨٠.

ـ غ ـ

* غالى شكرى ـ **سوسيولوجيا النقد العربى الحديث** ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨١.

* غالى شكرى ـ **ثورة الفكر فى أدبنا الحديث** ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٦٥.

ـ ف ـ

* فؤاد دوارة ـ **عشرة أدباء يتحدثون** ـ كتاب الهلال رقم ١٧٢ ـ الطبعة الأولى ١٩٦٥.

ـ م ـ

* محمد برادة ـ **محمد مندور وتنظير النقد العربى** ـ دار الآداب، بيروت ـ الطبعة الأولى يناير ١٩٧٩.

* محمد مندور ـ **الفن المسرحي المصرى المعاصر** ـ دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

* محمد مندور ـ **النقد والنقاد المعاصرون** ـ مطبعة نهضة مصر ـ الفجالة، القاهرة.

ـ ن ـ

* نبيل حورانى ـ الفكر العربى فى عصر النهضة ـ دار النهضة.

ـ ى ـ

* ياسين النصير ـ **بقعة ضوء بقعة ظل: مقالات فى المسرح المعاصر** ـ دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام والثقافة ـ بغداد ـ الطبعة الأولى ١٩٨٩.

* يمنى السعيد **فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى** ـ منشورات دار الآفاق ـ بيروت.

٢ـ مجلات :

* أحمد اليابورى ـ النقد العربى المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام ـ مجلة الوحدة العدد ٤٩ ـ السنة الخامسة تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٨.

* الرشيد بو شعير: أزمة النقد المسرحي : أثر الفكر البريختي فى المسرح العربى ـ الموقف الأدبى، عدد خاص بالنقد العدد ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣، كانون الثانى، شباط آزار ١٩٨٣.

ـ ح ـ

* حسام الخطيب ـ أزمة النقد عند حائط المبكى ـ الموقف الأدبى، عدد خاص، العدد ١٤١ ـ ١٤٢ـ ١٤٣ ،كانون الثانى، شباط، آذار ١٩٨٣.

* حسين مروة ـ ندوة الآداب حول أزمة النقدالحديث ـ الآداب، العدد ٣ السنة ١٩ ـ آذار ـ مارس ١٩٧١.

ـ خ ـ

* خالد سعيد ـ ندوة حول النقد العربى (وآفاق النقد الجديد ـ أدار الندوة سمير الصايغ، مواقف ـ العدد ٤١/ ٤٢ ـ ربيع/ صيف ١٩٨١.

ـ ر ـ

* رجاء النقاش ـ ندوة الآداب حول أزمة النقد الحديث ـ الآداب ـ العدد ٣ ـ السنة ١٩، آذار ـ مارس ١٩٧١.

ـ ز ـ

* زينب منتصر ـ تيار الرفض فى المسرح المصرى المعاصر ـ الأقلام ـ العدد ٦ ـ السنة ١٤ آذار ـ مارس ١٩٧٩ ـ وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد.

ـ س ـ

* سعد الله ونوس فى لقاء مفتوح (تابع اللقاء) الأمير أباظة ـ مجلة المسرح التجريبى ـ وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولى الثانى ـ الإثنين ٤ سبتمبر ١٩٨٩.

* سامية أسعد ـ النقد المسرحى والعلوم الإنسانية ـ فصول ـ المجلدالرابع العدد الأول اكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٣.

* سامى عبد الحميد ـ تجربتى فى التمثيل والإخراج ـ الأقلام ـ عدد خاص: المسرح العربى المعاصر ـ عدد ٦ ـ ١٩٨٠.

ـ ص ـ

* صلاح فضل ـ إشكالية المصطلح الأدبى بين الوضع والنقل ـ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس ـ العدد ٤ ـ (١٤٠٩ هـ ـ ١٩٨٨م).

ـ ع ـ

* عادل الغضبان ـ الآداب تستفتى هل أدى النقد العربى رسالته؟ ـ الآداب ـ العدد ٤ السنة ٢ نيسان/ أبريل ١٩٥٤.

* عادل قرشولى ـ الأطروحات العصيبة فى المشاريع المسرحية ـ ملاحظات على المنطلقات (جدلية القومى والعالمى) ـ فضاءات مسرحية (عدد مزدوج) ـ العدد ٦/٥ ـ السنة الثانية ١٩٨٦.

* عبد النبى صطيف ـ قضية المؤثرات الأجنبية فى النقد العربى الحديث ـ الموقف الأدبى عدد خاص بالنقد ـ العدد ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣ كانون الثانى، شباط، آذار ١٩٨٣.

* على شلش ـ تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث الموقف الأدبى العدد ٢٠٠ كانون أول ١٩٨٧.

ـ غ ـ

* غالى شكرى ـ الحداثة والنفط ـ مجلة الناقد ـ العدد ٩ ـ مارس ١٩٨٩.

ـ ك ـ

* كمال عيد ـ مسرح نعمان عاشور والواقعية ـ الأقلام العدد ـ ٦، ١٩٨٠.

ـ م ـ

* محمد مندور ـ الآداب تستفتى: هل أدى النقد العربى رسالته؟ ـ الآداب العدد ٤ ـ السنة ٥ ـ نيسان/ أبريل ١٩٥٤.

* مطاع صفدى ـ المشروع العربى الثقافى العربى بين المشاكلة والمثاقفة ـ الفكر العربى المعاصر ـ العدد ٨/ ٩ كانون الأول ١٩٨٠ ـ كانون الثانى ١٩٨١.

* ميشال عاصى ـ ندوة الآداب حول أزمة النقد الحديث ـ الآداب العدد ٣ ـ السنة ١٩ ـ آذار ـ مارس ١٩٧١.

ـ ن ـ

* نعــمــان عــاشــور الفن المسرحي من خلال تجاربهم ـ فصول: مجلة النقد الأدبي ـ المسرح اتجاهات وقضايا ـ المجلد الثاني ـ العدد الثالث أبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٢.

ـ ى ـ

* يوسف سامي المهدي ـ تسعة نقاد يتحدثون عن قضية ـ الموقف الأدبي ـ العدد ٢٠٠ ـ كانون الأول ١٩٨٧.

٣- حوارات:

* سامي عبد الحميد ـ مقابلات سامي عبد الحميد ورحلته مع المسرح ـ أجرى الحوار أمين جياد ـ ألف باء عدد ٦٨٦، تشرين الثاني ١٩٨١.

* سعد أردش ـ لقاء مع المخرج المسرحي سعد أردش ـ أجراه محمد قيسامي ـ التأسيس العدد ١ ـ السنة ١ يناير ١٩٨٧.

ـ ع ـ

* عبدالقادر القط ـ أنا ضد الدعوة إلى نظرية عربية (حوار) الموقف الأدبي ـ العدد ٤٤٣، السنة ١٠ـ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٩٠.

ـ ل ـ

* لويس عوض ـ حوار حول مسرح الستينيات ـ أجرى الحوار عبد الرحمن أبو عوف ـ مجلة السينما والمسرح والموسيقى العدد ٢٩ ـ السنة ٧ ـ يونيو ١٩٨٦.

ـ م ـ

* ميشال فوكو ـ لا لسيطرة الجنس ـ حوار أجراه برناد هنرى ليفى نشر بـ «النوفيل أو أوبسر فاتور» عام ١٩٧٧ ـ بيت الحكمة العدد ١ ـ السنة الأولى أبريل ١٩٨٦.

ـ ن ـ

* نعيم يافي ـ تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العــربي الحــديث ـ حوار أجراه عــبدالله أبو هيف ـ الموقف الأدبي ـ العدد ٢٠٠ ـ السنة ١٧ ـ كانون الأول ١٩٨٧.

فهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٦٣٢/١٩٩٦

I.S.B.N 977-01-4737-0

هذا الكتاب بالغ الطموح، فرض المؤلف فيه على نفسه أن يلتزم بما لا يلزم، ويتحدث فيه عن المسرح العربى أو: المسرح فى الوطن العربى، مشيرًا إلى المراحل الأولى لنشوء المسرح العربى الحديث.

وتتجلى الإشكالية المنهجية فى الكتاب فى حقيقة أن المؤلف يؤسس موقفه الانتقادى إزاء النقد المسرحى العربى (والمصرى بخاصة) والإبداع المسرحى (المصرى خاصة) على مواقف إنتقادية سابقة اتخذها نقاد آخرون، متعرضاً لها بالدراسة والتحليل.

وقد أقام المؤلف منهجه على عدة منظورات: الفلسفى والسياسى والمنهجى والتاريخى.. ولكن المنظورين: التاريخى والمنهجى هما المنظوران الحاكمان فى العمل كله، والهدف هو تأسيس منظور للإنقاذ يتلاءم مع تطور سيمولوچيا المسرح عندنا وفى الغرب.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب